Constantino Luz de Medeiros

SETE LIÇÕES SOBRE O PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

Constantino Luz de Medeiros é professor de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UFMG e pesquisador do CNPq. É autor de *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão* (Editora Iluminuras 2016), e de *Sete Lições sobre o primeiro romantismo alemão* (Editora Mercado de Letras 2024). Traduziu obras seminais do romantismo alemão, tais como *Conversa sobre a poesia; Fragmentos sobre poesia e literatura; Sobre o estudo da poesia grega; Lucinde; História da literatura antiga e moderna; Fragmentos Críticos (Lyceum – Pólen – Athenäum – Ideias) seguido do* Ensaio *sobre a Ininteligibilidade; Estudos sobre a Antiguidade Clássica, Relatos sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio* (Mercado de Letras 2024) entre outras obras de Friedrich Schlegel.

SETE LIÇÕES SOBRE O PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

Constantino Luz de Medeiros

SETE LIÇÕES SOBRE O PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Medeiros, Constantino Luz de
Sete lições sobre o primeiro romantismo alemão / Constantino Luz de Medeiros. – Campinas, SP : Mercado de Letras, 2024.

Bibliografia.
ISBN 978-85-7591-835-7 [ebook]
ISBN 978-85-7591-841-8 [edição impressa]]

1. Crítica literária 2. Literatura alemã - História e crítica 3. Romantismo (Literatura) 4. Schlegel, Friedrich von, 1772-1829 I. Título.

24-217820 CDD-830.9

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura alemã : História e crítica 830.9

capa: Studio Rotta Design Gráfico
imagem da capa: Caspar David Friedrich. *Nascer da lua sobre o mar* (1822). Óleo sobre tela. Nationalgalerie Staatliche Museum Berlin.
gerência editorial: Vanderlei Rotta Gomide
preparação dos originais: Editora Mercado de Letras
revisão final do autor
bibliotecária: Eliane de Freitas Leite – CRB 8/8415

Esta obra está sendo publicada com recursos
Pós-Lit/UFMG/CAPES/PROEX

VR GOMIDE ME
Rua João da Cruz e Souza, 53
Telefax: (19) 3241-7514 – CEP 13070-116
Campinas SP Brasil
www.mercado-de-letras.com.br
livros@mercado-de-letras.com.br

1ª edição
2024
IMPRESSÃO DIGITAL
IMPRESSO NO BRASIL

Para Rejane e Mariana, meus amores.

SUMÁRIO

SUMÁRIO

"APRESENTAÇÃO DA APRESENTAÇÃO": OS ROMÂNTICOS DE IENA E A SUA ATUALIDADE

Márcio Seligmann-Silva

Não é uma tarefa simples a de apresentar este volume de Constantino Luz de Medeiros, suas *Sete lições sobre o Primeiro Romantismo alemão*. Afinal, como próprio título do livro já indica, e a introdução ("Absoluto e unidade no primeiro romantismo alemão") do autor o reforça, temos aqui uma apresentação panorâmica e atualizadora das ideias de escritores/filósofos como Friedrich Schlegel, seu irmão August Wilhelm Schlegel, Novalis (codinome de Friedrich von Hardenberg), Dorothea Schlegel, Caroline Schlegel, Friedrich Schleiermacher, Ludwig Tieck, entre outros daqueles que atuaram no círculo do primeiro romantismo alemão, sobretudo em seu principal órgão de divulgação, a revista *Athenäum* (1798-1800). Fazer uma "apresentação da apresentação", no entanto, por coincidência (!), é um gesto bastante primeiro romântico. Vejamos.

Esses pensadores, como lemos neste livro, surgiram no final do século XVIII em meio à *era da crítica*, ou seja, do pensamento *autorreflexivo*, no bojo da alta valorização do movimento de saída de si via crítica, que permitiu produzir um pensamento novo, livre do peso da tradição pré-crítica, livre dos dogmas e também de certas certezas, como a entronização de um tipo de razão desenhada pelo Iluminismo. Nesse movimento de saída de si, como nas "Rückenfiguren", figuras de costas, que vemos em muitas obras do pintor da era romântica Caspar David Friedrich, a

reflexão se desdobra em um processo que retira o solo sob nossos pés. Cria-se ao mesmo tempo uma nova subjetividade (aquela que depois será destrinchada pelo Dr. Freud que descreverá um inconsciente que na verdade começa a se desenvolver como um tumor na era desses pensadores aqui estudados) e surge também uma outra visão do mundo: que pode ser moldado, acredita-se, pelo novo humano surgido das cinzas da Revolução Francesa e que se toma por uma espécie de novo Prometeu. Daí a proliferação de Faustos e de outras figuras prometeicas nessa era. Como escreveu F. Schlegel no ensaio "Über die Unverständlichkeit", "Sobre a Incompreensibilidade" (1800[2020, pp. 185-201]), que tomarei como principal referência ao lado do livro de Medeiros para escrever esta apresentação: "A nova época apresenta-se como célere e de pé ligeiro; a aurora calçou as suas botas de sete léguas."

Nesse movimento autorreflexivo Walter Benjamin, em seu doutorado sobre esse grupo de autores, como lembra Constantino aqui, detectou justamente a centralidade do conceito de *medium-de-reflexão*, como o genuíno núcleo do proceder filosófico desses autores; ou seja, para eles tudo se torna *medium*, elo e membro de um grande processo de *Gestaltung*, formação artística, do mundo. Central nesse movimento autorreflexivo é a contravaloração e a revaloração, ou seja, a reversão dos valores da tradição via sua profanação. Esse é o gesto que o primeiro romantismo nos ensina e que, hoje, em uma era que precisa cada vez mais ser contracolonial, torna-se central como pedra de toque desta nova época da crítica que, desta feita se volta contra a própria tradição eurocêntrica. Citemos as palavras revolucionárias ontem e hoje de Novalis:

> O mundo deve ser romantizado. Assim encontra-se novamente o sentido originário. Romantizar não é nada

> senão uma potenciação qualitativa. Nessa operação o si-mesmo mais baixo é identificado a um si-mesmo melhor. Assim como nós mesmos somos uma tal potenciação qualitativa. Essa operação ainda é totalmente desconhecida. Na medida em que eu atribuo ao comum um sentido mais elevado, ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma aparência de infinito eu o romantizo – Para o mais elevado, desconhecido, místico, infinito a operação é o contrário – eles são logaritmizados via conecção – Recebem uma expressão corriqueira. (Novalis 1978, p. 334)

Nesse movimento de reversão dos valores via processo autorreflexivo o mundo é constantemente recriado a partir do vértice do sujeito-artista-transcendental. A máquina de desconstrução romântica vai produzindo o seu instrumental de trabalho, com destaque para a ironia, a tradução, o uso de fragmentos (em oposição ao pensamento do sistema), a poetização da filosofia, o tornar filosófico o poema, em suma, a sabotagem das fronteiras que, todos juntos, permitem a explosão da tradição. Isso está bem apresentado no famoso fragmento 116 da revista *Athenäum*, que Constantino nos apresenta, mas também pode ser lido em outros destes fragmentos e chistes filosóficos desses autores, como no de número 434 da mesma revista *Athenäum*:

> Será que a poesia deve então ser simplesmente dividida? Ou deve permanecer una e indivisível? Ou alternar entre divisão e ligação? A maioria dos modos de representação do sistema poético universal são ainda tão grosseiros e pueris como os mais antigos do [sistema] astronómico antes de Copérnico. As classificações habituais da poesia não são mais do que uma armação

sem vida para um horizonte limitado. O que alguém pode fazer, ou o que é válido por agora, é a terra imóvel no centro. Mas, no próprio universo da poesia, nada se mantém imóvel, tudo devém e se transfigura e se move harmoniosamente; e mesmo os cometas possuem leis invariáveis de movimento. Mas enquanto não for possível calcular a trajectória desses astros e o seu regresso, não terá ainda sido descoberto o verdadeiro sistema universal da poesia. (Schlegel 2020, pp. 151-152)

Esse sistema poético comparado ao cósmico leva os românticos a realizarem uma virada copernicana no saber poético. Os gêneros tradicionais são vistos como "armação sem vida", ou seja, "todes Fachwerk", um madeiramento artificial que se tornou obsoleto e exige ser repensado. Reconfigurado. "Todos os tipos de poesia [*Dichtarten*] clássicos, na sua pureza estrita, são agora risíveis" (Schlegel 1967, p. 154), afirmou também F. Schlegel em 1797, e no mesmo ano ainda: "Sentido para a individualidade poética tem-se apenas com os modernos" (Schlegel 1957: fragmento 199). Assim como os românticos afirmaram existir uma Ideia para cada obra, do mesmo modo, portanto, Friedrich Schlegel pôde escrever em 1798: "Cada obra um gênero [*Gattung*] para si" (Schlegel 1957: fragmento 1090). Esta teoria dos gêneros – ou melhor dizendo, desconstrução da teoria tradicional dos gêneros –, como a leitura dos fragmentos sobre literatura de Friedrich Schlegel deixa claro, implica na realização do programa exposto no *Gespräch über die Poesie* (*Conversa sobre a poesia*): "decerto o que nos falta é precisamente uma teoria dos tipos de poesia. E que outra coisa poderia ela ser senão uma classificação, que fosse ao mesmo tempo história e teoria da arte da poesia?" (Schlegel 1967, p. 305) Como complemento a esta ideia veja-se esta outra passagem: "Pode-se tanto dizer que

existem infinitos *tipos de poesia* ou que só existe um tipo progressivo. Portanto não existe nenhum" (Schlegel 1957: fragmento 583). E aí entra a teoria do romance como obra progressiva, como processo pantagruélico de incorporação, digestão, processamento e reconfiguração da literatura que se torna processo infinito intertextual.* A *ironia* é um dispositivo chave nesse processo antropofágico:

Que deuses nos poderão salvar de todas estas ironias? Só encontrando uma ironia que tivesse em si a propriedade de engolir e devorar todas estas grandes e pequenas ironias, até que nada delas restasse, e devo confessar que sinto na minha [ironia] uma evidente disposição para tal. Mas mesmo isso não seria mais do que uma solução a curto prazo. Receio bem pelo contrário, se me é dado compreender correctamente aquilo que parecem querer dizer-nos os sinais do destino, que surgiria não daqui a muito tempo uma nova geração de pequenas ironias: pois os astros deixam deveras prever algo de fantástico. E admitindo que tudo se mantivesse calmo durante um longo período de tempo, ainda assim, tal coisa não seria de fiar. Com a ironia não se brinca, de maneira nenhuma. (Schlegel 2020, p. 196)

* Com relação a essa visão da literatura como um processo único de construção intertextual via leitura na qual todos são parte de uma cadeia conformando um autor amplificado cf. este fragmento de Novalis das suas "Observações entremescladas": "O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior. O sentimento, por intermédio do qual o autor separou os materiais de seu escrito, separa novamente, por ocasião da leitura, o que é rude e o que é formado no livro — e se o leitor elaborasse o livro segundo sua ideia, um segundo leitor apuraria ainda mais, e assim, pelo fato de a massa elaborada entrar sempre de novo em recipientes frescamente ativos, a massa se torna por fim componente essencial — membro do espírito eficaz." (Novalis 1988: 103)

A modernidade é desvelada (ironicamente) como um "sistema da ironia", uma continuação ininterrupta de ironias da ironia. (Schlegel 2020, p. 195) O gesto primeiro romântico de ironizar as ironias só leva a mais sabotagens do solo em que pisamos. Na teoria e na prática irônicas desses autores passamos do terreno iluminista de um projeto de representação (*Vorstellung*) do mundo para um encadeamento sem fim de simulações (*Verstellungen*). Assim, no fragmento 108 da revista de Johann Friedrich Reichardts, *Lyceum der schönen Künste*, de 1797, F. Schlegel já formulava:

> A ironia socrática é a única dissimulação [*Verstellung*] inteiramente involuntária, e, ainda assim, inteiramente reflectida. É tão impossível simulá-la, quanto denunciá-la. Para aquele que não a tem, ela continuará a ser um enigma, mesmo depois da mais sincera confissão. Não deve iludir ninguém, a não ser aqueles que a tomam por uma ilusão, e que, ou ficam radiantes com a monumental esperteza que os leva a escarnecer do mundo inteiro, ou se enraivecem, quando pressentem que também eles eram visados. Nela tudo deve ser gracejo, e tudo seriedade, tudo sinceramente a descoberto e tudo profundamente simulado [*verstellt*]. Ela [...] contém e estimula um sentimento do conflito irresolúvel do incondicionado com o condicionado, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois é através dela que se torna possível ir para além de si mesmo; e, porém, é também a mais legítima, pois é absolutamente necessária. É muito bom sinal que os harmoniosamente triviais não façam a mínima ideia de como lidar com esta contínua paródia de si mesmo, que acreditem e deixem de acreditar nela uma e outra vez, até sentirem vertigens, quando tomam precisamente o gracejo por seriedade, e a seriedade por gracejo. (Schlegel 2020, pp. 58-59)

A ironia representa uma arma com muitos gumes, pois ataca desconstruindo tanto as certezas herdadas, como os portadores dessas certezas. Já o ironista se apresenta como aquele que é capaz de sempre "ir para além de si mesmo" e que provoca com sua ironia exacerbada uma vertigem que funciona como uma nuvem que impossibilita a leitura de suas ironias. Apenas o irônico, ou seja, o genuinamente moderno, é capaz de entender as ironias, mesmo quando elas portam em si incompreensão ao lado da compreensão. Pois o ironista está consciente de que toda comunicação é tarefa necessária e impossível. A dita virada linguística é um gesto primeiro romântico, como Benjamin afirmou ao dizer que o pensamento de F. Schlegel é "lingual", *sprachlich*. Para os românticos de Iena, a própria filosofia torna-se "crítica da linguagem" (Novalis 1978, p. 622), como afirmou Novalis. *Crítica* porque ela recusa a concepção tradicional que via na linguagem apenas um *meio*, um *instrumento* através do qual se poderia comunicar um conteúdo "puro", descolado do dado "lingual". *Crítica*, em segundo lugar, porque ela critica justamente a possibilidade de se separar na linguagem os significantes dos significados. Winfried Menninghaus notou que, "com grande proveito poderia-se ler *toda* a filosofia romântica como um teoria do signo", pois nessa filosofia está contida uma "necessária verbalidade" ("notwendige Wörtlichkeit") do espírito, bem como a "desconstrução de um significado transcendental para além das órbitas diferenciais do 'signo'" (Menninghaus 1987, p. 96)

Como Constantino apresenta nesta obra, é essa ironia corrosiva que será desdenhada pelo "sério" e sisudo Hegel e que provocará um quase esquecimento des-

tes pensadores revolucionários até o final do século XIX (com nobres exceções, como Thomas De Quincey e, indiretamente, Baudelaire e Mallarmé até o Círculo de Stefan Georg) e, depois, nas duas primeiras décadas do século XX, teremos Walter Benjamin e Georg Lukács (este em *Die Seele und die Formen. Essays*; *A alma e as Formas. Ensaios*, 1910) retomando esses autores com ênfase, mostrando a sua importância e atualidade. Antes de Hegel, essa crítica se iniciara durante os anos de publicação da revista *Athenäum*. Daniel Jenisch, por exemplo, em 1799, publicou as seguintes palavras no *Berlinisches Archiv der Zeit*: "Os fragmentos [da *Athenäum*] (...) simplesmente não deveriam em caso algum ser lidos logo a seguir à refeição, num confortável sofá, a meio do importante trabalho da digestão, ou à noite, na cama, momentos antes de adormecer." (Schlegel 2020: 357) Em resposta a essa poderosa recomendação de ordem médico epistemológica Friedrich Schlegel responde anunciando uma nova era da ironia na qual seus fragmentos poderão finalmente ser lidos juntos com um bom sanduiche:

> Um outro motivo de consolação face à reconhecida incompreensibilidade do *Athenäum* reside já no próprio reconhecimento, pois também este último nos ensinou precisamente que o mal seria passageiro. [...] Por longo tempo relampejou no horizonte da poesia; numa nuvem poderosa ficou concentrada toda a força trovejante do céu; ora ribombava vigorosamente, ora parecia dissipar-se e faiscava ao longe apenas, para daí a pouco regressar ainda mais assustadora. Em breve, porém, já não se falará de uma simples trovoada, será antes o céu inteiro a consumir-se nas chamas, e nesse momento não vos servirão de nada os vossos pequenos pára-raios. Então terá início na verdade o século dezanove, e será então também resolvido esse pequeno enigma da incompreensibilidade do *Athenäum*. Que catástrofe! Então aparecerão leitores capazes de ler. No século dezanove todos poderão desfrutar dos Fragmentos com grande deleite e prazer na hora da digestão, e nem mesmo para os mais duros e difíceis de digerir será preciso um quebra-nozes. (Schlegel 2020, p. 198)

Nessa passagem, novamente do texto de Schlegel sobre a incompreensibilidade, fica claro que também no mundo pós iluminista (e pós- humanista) já "não se consegue sair da ironia" (Schlegel 2020, p. 196), que se torna selvagem, *wild*, como numa selva e não se deixa mais domar. Essa ironia nos faz ser condescendentes com a incompreensibilidade. Nos conformamos com o fato de que ela não é "algo de tão inteiramente condenável e funesto" (Schlegel 2020, p. 197), pelo contrário, é sobre ela que se assenta tanto a estrutura da família como do próprio indivíduo (e aqui Schlegel novamente está apontando para o *Unheimlich*, que nos constitui): "Pois o que o homem possui de mais excelente, o contentamento interior, depende por fim ele próprio, como o saberá facilmente qualquer um, de um tal ponto, que tem de ser deixado na obscuridade, mas que em compensação transporta e preserva também o todo, e que no mesmo instante perderia esta força, caso alguém quisesse dissolvê-lo no entendimento." E Schlegel arremata: "Ficaríeis realmente apavorados, se o mundo inteiro, como o exigis, se tornasse um dia a sério completamente compreensível. E não será ele próprio, este mundo infinito, formado pelo entendimento [*Verstand*] a partir da incompreensibilidade [*Unverständlichkeit*] ou do caos?" (Schlegel 2020, pp. 197-198)

Mas esse reconhecimento de que a luz só existe com seu jogo com as trevas, não impediu os primeiro ro-

mânticos de tentar prever as *tendências* da sociedade na qual viviam. Esse exercício de "prever" tendências, na verdade tinha e tem a ver com a nossa *tendência* a estabelecer sempre novos paradigmas e padrões culturais na Modernidade. Assim, lemos o famoso fragmento 216 da *Athenäum*, também analisado por Constantino, sobre essa doutrina das tendências, que tem a ver com um mundo em constante mobilidade sobre o qual incide o desejo de *Gestaltung*, formação, do filósofo-artista: "A Revolução Francesa, a *Doutrina da Ciência* de Fichte e o *Meister* de Goethe são as maiores tendências da época." Aqui F. Schlegel une tendências políticas, filosóficas e literárias (e, de fato, a revolução francesa abriu a era das revoluções, mostrando que crise e crítica caminham de mãos dadas), entronizando o gênero romance a partir da epopeia da pequena *Bildung* (formação) retratada no livro de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796). Esse fragmento produziu na época de sua publicação tamanha incompreensão, que no referido ensaio sobre este tema Schlegel volta a este fragmento, não tanto para explicá-lo, para desdobrá-lo; afinal, ele revela que suas filosofias da história e da arte e teoria do conhecimento, expressas nesse fragmento "quase sem sombra de ironia", jorram de sua mais plena subjetividade. A arte, fundada tal como a compreendemos até hoje pelos primeiros românticos, representa justamente a máxima manifestação da subjetividade pós-romântica: "Se considero a arte como o cerne da humanidade, e a Revolução francesa como uma magnífica alegoria do sistema do idealismo transcendental, essa é sem dúvida apenas uma das minhas opiniões extremamente subjectivas." (Schlegel 2020, p. 190) Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy batizaram essa noção de arte com o conceito de "absoluto literário".

Com esse elogio da incompreensibilidade só me resta esperar compreensão da parte do leitor para os arriscados e tão atuais exercícios de filosofia e de poética dos primeiro românticos alemães, como Constantino os apresenta. Aqui nesta apresentação da apresentação contentei-me, "quase sem sombra de ironia", em iluminar algumas notas e passagens desses pensadores de Iena que são desenvolvidas a seguir pelo autor deste livro. Mas não esqueçamos que a *apresentação da apresentação* também é um ato (auto)reflexivo. No fragmento 110 da revista *Athenäum*, lembro, August Schlegel anotou: "É um gosto sublime sempre preferir as coisas à segunda potência. Por exemplo, cópias de imitações [*Kopien von Nachahmungen*], julgamentos de resenhas, adendos à acréscimos, comentários a notas." Vemos aqui como August W. Schlegel defendia, junto com seus colegas de "sinfilosofar", uma valorização desconstrutora do que normalmente é visto como sendo secundário. Ao invés dos românticos de Iena trabalharem de modo rígido com a ideia de fidelidade, submetida ao paradigma tradicional da representação, eles preferiam pensar a partir de conceitos como o de oscilar (*Schweben*), ironia, autorreflexão, desdobramento, dissimulação (*Verstellung*), alegoria e mesmo de tradução, como operadores para se conceber toda a cultura. Eles formularam uma noção de *ser* como *ex-istir*, constante processo de construção e desconstrução, saída e volta a si. A partir da autorreflexão, modelo de ser como encontro-desencontro com o Outro, Eu-Tu, eles entronizaram um conceito de ser como errância e devir essencialmente anti-fundamentalista (o contrário do que ocorrerá com o romantismo conservador que os sucedeu) e muito necessário de ser atualizado para nossa época.

Convido os leitores a embarcar nessa nau um tanto agitada do pensamento dos Schlegel e turma sob o co-

mando da pena afiada de Constantino Luz de Medeiros que em sete lições palmilha por alguns dos pontos altos desses pensadores indomáveis. Se o pensamento desses autores iluminou intelectuais como Thomas De Quincey, W. Benjamin, os surrealistas franceses, Eva Fiesel, M. Bakhtin, M. Blanchot, T. Todorov, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Paul de Man, Haroldo de Campos, entre tantos pensadores do século XX, nesta nossa época de profundo e necessário revisionismo contracolonial de nossos dogmas, cânones e paixões, mais do que nunca temos aqui muita semente (pólen, *Blüthenstaub*) para colher da seara primeiro romântica e fazer brotar.

Concluo citando o poema de Haroldo de Campos "Leitura de Novalis/1977", publicado no volume *Signância quase céu,* um exemplo performático dessa polinização no Sul Global:

tinta branca
sobre
carta branca

escrever é uma forma de
ver

alles ist samenkorn
tudo é semente

flamissono
(Campos 1979, p. 49)

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, trad. pref. e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993.

CAMPOS, Haroldo. *Signantia quase coelum. Signância quase céu.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

LACOUE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O absoluto literário. Teoria da literatura do romantismo alemão.* Tradução de Marcelo Jacques de Moraes; Mauricio Mendonça de Cardozo; Rodrigo Ielpo; Simone Christina Petry. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos Modernos*, trad. Virgínia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna, São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MENNINGHAUS, Winfried. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.

NOVALIS, *Schriften. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs,* org. por Hans-Joachim Mähl e Richard Samuel, Stuttgart 1978.

NOVALIS, *Pólen*, trad. Rubens R. Torres Filho, São Paulo: Iluminuras, 1988.

SCHLEGEL, Friedrich. *Literary notebooks 1797-1801,* org. por Hans Eichner, London 1957.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel -Ausgabe*, org. por E. Behler, Müchen/Paderborn/ Wien, vol. II, 1967.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos seguido de Sobre a Incompreensibilidade*. Trad. Bruno C. Duarte, Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian, 2020.

Introdução
ABSOLUTO E UNIDADE NO PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

Constantino Luz de Medeiros

Entre tantas vertentes do que se convencionou denominar de romantismo, como a francesa, com Madame de Staël e Chateaubriand, a qual divulgou mundialmente a antinomia entre clássicos e românticos (descoberta por Goethe e difundida pelos irmãos Schlegel); a inglesa de Wordsworth e Coleridge com sua concepção neoplatônica e simbolista dos fenômenos literários, e principalmente da poesia; o romantismo italiano com Foscolo e Leopardi, o primeiro evidenciando o ponto de vista histórico, enquanto o segundo preconizava uma visão bastante lírica da poesia; e mesmo entre as diversas fases do romantismo na Alemanha, assim como os romantismos que surgiriam em diversas nações, por todos os continentes do mundo a partir do começo do século XIX, o primeiro romantismo alemão possui certas singularidades que o distinguem de todos os outros romantismos.[1]

Um dos aspectos mais característicos desse grupo é a aproximação recíproca entre poesia e filosofia, assim como seu papel preponderante no estabelecimento de muitos princípios fundamentais da teoria, da crítica e da história da literatura modernas. Para René Wellek, um dos pontos mais significativos e que diferenciam esse romantismo de outros é justamente a teoria moderna da literatura

1. WELLEK, René. *História da crítica moderna.* Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Editora Herder, 1967, vol. II, p. 2.

proposta por alguns de seus integrantes, como Friedrich Schlegel.[2] O primeiro romantismo alemão também desenvolveu conceitos que marcaram época na história da filosofia, como a questão da ironia romântica, que mais tarde foi discutida e criticada por pensadores tão diversos como Hegel, Karl Solger, Kierkegaard, entre outros. Os escritos e traduções dos irmãos Schlegel sobre a cultura, a língua e a filosofia dos hindus inauguram os estudos sobre Orientalismo na Alemanha do século XVIII. Exímios tradutores, esses jovens pensadores traduziram para o alemão obras de Shakespeare, Cervantes, Dante Alighieri, e mesmo Camões. Seus estudos sobre poesia provençal e sobre o romance medieval, sobre Giovanni Boccaccio ou mesmo sobre os poetas épicos nórdicos antecipam questões de estilo e leituras de cunho histórico-social, como o fariam, dois séculos mais tarde, Erich Auerbach, Arnold Hauser, Ernst Robert Curtius, Dámaso Alonso e Leo Spitzer.

Por outro lado, sua teoria do romance (escrita inclusive sobre a forma de fragmentos, diálogos e romances) aponta para elementos discutidos posteriormente por Lukács, Adorno, Benjamin e Ian Watt, assim como para diversas reflexões que surgem mais tarde sobre as formas e gêneros literários. Seu conceito de poesia romântica, universal e progressiva antecipa a própria questão da fusão de gêneros, ou a teoria de sua dissolução no contemporâneo. As raízes históricas do que atualmente se denomina de ecocrítica, ou seja, os estudos que aproximam questões ambientais e literárias já estavam presentes na filosofia de Schlegel[3] e de Schelling, assim como sua preocupação em estabelecer uma mesma dignidade para todos os seres da natureza. A analogia orgânica que se inicia ainda na geração de Herder, Kant e o *Sturm und Drang* torna-se algumas décadas mais tarde, no primeiro romantismo alemão, a aproximação entre espírito e natureza em uma forma futura de arte que os românticos chamam de romance absoluto. A máxima da filosofia da natureza de Schelling, de que "a natureza deve ser o espírito visível e o espírito a natureza invisível" revela de modo bastante nítido como esses âmbitos encontravam-se unidos no pensamento romântico. Do mesmo modo, a reação dos românticos contra o mundo dos filisteus, como denominavam o mundo burguês, pode ser considerada como a preparação de um terreno vasto e fértil, no qual gerações de poetas, críticos e revolucionários de toda espécie deitaram suas raízes. Para esses jovens românticos, a aproximação de todos os âmbitos das ciências e das artes, da poesia e da filosofia representava a concretização de sua ideia de "nova mitologia", um núcleo organizador e fundamento da doutrina da ciência, e da doutrina da vida, como fica patente em um trecho do romance de Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia*:

> "Se uma nova mitologia puder ser elaborada e tirada, como que por si mesma, da mais íntima profundeza do espírito, então encontraremos um indício muito significante e uma confirmação notável daquilo que estamos procurando no grande fenômeno da época, o Idealismo [...] Vou direto ao ponto. Afirmo que falta um centro a nossa poesia como a mitologia o foi para os antigos".[4]

2. *Idem*, p. 3.
3. Quando referido apenas com o sobrenome trata-se de Friedrich Schlegel.

4. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte, Editora Relicário, 2020, p. 58.

Grande parte da concepção de que seria necessário, senão imprescindível buscar o fundamento para a vida e a arte no absoluto, de modo a ter algo semelhante ao que a mitologia antiga havia representado para os gregos, encontra-se nesse trecho de *Conversa sobre a poesia*. Nele é possível contemplar a força estética da ideia de que a arte se tornara para os românticos de Iena uma espécie de nova religião. Schlegel desenvolve a concepção de que aquilo que falta à literatura dos modernos era exatamente um núcleo fundacional de toda ação, uma espécie de fundamento sólido para a atuação artística, auxiliando o artista moderno que "tem de elaborar e retirar tudo isso de seu interior".[5] O caminho para se aproximar do absoluto era a arte. Schlegel afirma, sem dúvida, que "somente através da poesia é que o absoluto seria acessível".[6] Em outro romance, *Lucinde*, o pensador expressa a mesma ideia de que a poesia, no sentido de qualquer expressão literária, era a chave de acesso à unidade e à totalidade. Esse sentimento religioso na arte permeia a própria concepção da letra como instrumento mágico, divino, demiúrgico: "Forma, inventa, transforma, e mantém o mundo e suas formas eternas em uma mudança contínua de novas separações e enlaces. Oculta e une o espírito à letra. A verdadeira letra é todo-poderosa, é a verdadeira vara de condão".[7]

Enquanto fundamento central dessa nova mitologia, a filosofia do Idealismo alemão, com sua ênfase na reflexão sobre as condições do conhecimento representa algo como foi a antiga mitologia entre os gregos: o núcleo de todas as

5. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2020, p. 54.
6. Idem, p. 55.
7. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2029, p. 38.

atividades em torno da ideia central de unidade. Apesar de utópica, a concepção primeiro-romântica de unidade (mesmo a unidade entre aspectos aparentemente paradoxais, como o espírito e a natureza) permeia todos os seus escritos e reflexões, e Novalis chega mesmo a indicar que tudo é perpassado por uma espécie de "alma do mundo" (*Weltseele*).[8] Através do conceito advindo da filosofia de Fichte de *Wechselwirkung* (aproximação ou ação recíproca), os românticos aproximavam coisas até mesmo contraditórias. Nesse sentido, como aproximação entre as épocas, entre o antigo e o moderno, Schlegel indica que a verdadeira Idade de Ouro da humanidade não está no passado, mas no futuro, em uma época na qual a formação estético-sentimental do indivíduo se realizasse enquanto "ânsia de infinito". Intuição e revelação divinatória, para os românticos a crítica e toda atividade do espírito reflexivo leva à compreensão da vida e da arte como totalidade mística, pois, "todo pensar é uma divinação, mas só agora o homem começa a ter consciência de sua força divinatória".[9]

A ânsia romântica por infinito, bem como a exteriorização através de fragmentos e formas breves dialógicas concretiza a afirmação feita por Schlegel em algumas de suas obras de que qualquer comunicação, seja nas artes ou nas ciências, não pode ocorrer sem um componente poético. Esse paradoxo comunicacional foi discutido por alguns autores como Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, ao abordar o que consideram como o "absoluto literário" (como também intitularam sua obra), indicando

8. Novalis é o pseudônimo de Friedrich von Hardenberg (1772-1801), poeta, filósofo e um dos principais integrantes do primeiro romantismo alemão.
9. HARDENBERG, Friedrich. (Novalis). *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 57.

que a época romântica, especialmente por seu caráter inovador e revolucionário em muitos aspectos, dialoga com a modernidade por ser essencialmente rebelde contra o imperialismo da Razão e do Estado, contra o totalitarismo do Cogito e do Sistema. Trata-se de um romantismo de revolta "libertária e literária, literária porque libertária, cuja arte encarna a insurreição".[10] Através de seus ensaios, romances e mesmo de sua atuação como personalidade de seu tempo, os jovens do primeiro romantismo alemão concretizaram a máxima de Friedrich Schlegel de que era necessário realizar uma revolução estética, aproximando crítica, teoria e história da literatura.

Essa característica central do primeiro romantismo alemão, a ideia filosófico-existencial da busca ou aspiração pela unidade, pelo absoluto pode ser encontrada nas mais diversas configurações. Mesmo figuras mais apartadas do grupo, como Friedrich Hölderlin, fundamentavam, em grande parte, sua teoria do trágico e dos gêneros literários nessa mesma aspiração à totalidade.[11] Para Hölderlin havia algo como uma intuição intelectual na tragédia enquanto obra metafórica. Do mesmo modo, para os românticos de Iena, para utilizar a denominação toponímica conhecida, a obra de arte literária enquanto intuição artística (ou *medium-de-reflexão* para Walter Benjamin) propiciaria o conhecimento imediato do absoluto.[12] A

10. LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O absoluto literário. Teoria da literatura do romantismo alemão.* Tradução de Marcelo Jacques de Moraes; Mauricio Mendonça de Cardozo; Rodrigo Ielpo; Simone Christina Petry. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022.
11. MACHADO, Roberto. *Hölderlin e o afastamento do divino.* In: *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 140.
12. *Idem*, p. 141.

concepção de que o acesso ao absoluto se daria por intermédio da arte permeia muitos dos fragmentos e escritos românticos, como, por exemplo, na teoria de Schlegel sobre o romance absoluto enquanto aproximação recíproca das unidades do fantástico, do sentimental (aquilo que é reflexivo, subjetivo, interior) e do histórico, na representação romanesca. Em última instância, o romance absoluto era algo em devir, para o qual a literatura de seu tempo apenas apontava. Nessa forma de contemplação da arte, o romance absoluto seria algo como uma religião da arte, pois, como afirma Schlegel, "só através da relação com o infinito é que surgem o conteúdo e a utilidade; tudo o que não se refere a ele é simplesmente vazio e inútil".[13]

Se a ânsia ou busca pelo absoluto é algo que permeia a poética romântica, o mesmo se dá em relação à questão da unidade. Em lugar do exagero das divisões e classificações estanques, da formação instrumental para o mundo administrado que apenas se insinuava, os românticos propõem o conceito de unidade (*Einheit*) como espécie de utopia dos encontros mais inusitados. Assim, a unidade entre a letra e o espírito do texto na interpretação literária e filosófica seria algo como uma hermenêutica que permite a convivência entre o que pode e o que não pode ser compreendido. Essa tolerância com a ininteligibilidade de certos trechos obscuros por natureza, essa *conditio sine qua non* da própria comunicação humana surge principalmente através dos fragmentos das revistas que Friedrich e August Wilhelm Schlegel publicaram. Foi o sentimento de que não poderiam ser compreendidos

13. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos críticos.(Lyceum, Pólen, Athenäum, Ideias) seguido do Ensaio sobre a Ininteligibilidade.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 104. Fragmento *Ideias* [3].

por quem não quer compreender, ou não possui o sentido para isso que levou Friedrich Schlegel a publicar, em 1800, o *Ensaio sobre a Ininteligibilidade*,[14] para, como afirma o crítico, dirimir os ataques feitos aos fragmentos da *Athenäum*, principalmente em razão da ironia que perpassa toda essa coleção de fragmentos. Se a unidade entre a letra e o espírito do texto, entre o inteligível e o ininteligível parece ser algo a ser superado pelo conhecimento da suprema ironia romântica, também a unidade entre os diversos campos do saber transforma esse *Zeitgeist* em um dos mais importantes e frutíferos para a história das ideias dos últimos séculos.

Postular que a filosofia e a poesia se complementam e que a poesia (literatura) não é apenas o objeto da filosofia, mas que a própria filosofia deve pensar poeticamente, ou, dito de outro modo, que "o pensamento poetológico é o *medium* de reflexão filosófica"[15] é algo que embora remonte a Platão, ainda movimenta os debates em torno da própria concepção de história e de ficção. Essa questão da unidade entre os diversos campos do conhecimento, entre poesia e filosofia, entre as artes e as ciências se revela nas mais inusitadas proposições. Schlegel afirma que seria possível contemplar uma química poética, uma física da poesia (a própria noção de "campo literário" remonta a essa aproximação entre as ciências naturais e as ciências humanas). Na unidade entre o erudito e o popular, Friedrich von Hardenberg, o Novalis compreendia o que chamava de "romantizar o mundo", ou seja, a aproximação de ambas as coisas. É nesse sentido que afirma que

14. *Idem*, p. 120.
15. ERLINGHAGEN, Armin. *Das Universum der Poesie. Prolegomena zu Friedrich Schlegels Poetik.* Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2012, p. 8.

o mundo precisa ser romantizado. No mesmo sentido da unidade de coisas aparentemente isoladas, a teoria romântica dos gêneros literários que encontramos no fragmento 116 da revista *Athenäum* propõe não apenas a aproximação entre poesia, prosa, drama, música e dança, mas até mesmo a fusão desses gêneros e artes, sendo seu objetivo "não apenas unificar todos os gêneros separados da poesia [entenda-se literatura] e pôr em contato poesia, filosofia e retórica. Ela também quer e deve ora misturar e ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artificial e poesia natural".[16] Essa mesma aproximação ou mesmo fusão de gêneros e formas literárias pode ser contemplada nos romances românticos, como *Conversa sobre a poesia* e *Lucinde*. Nessas obras que mesclam literatura e teoria sobre a literatura, Schlegel pode concretizar a sua máxima de que a teoria do romance deve ser ela mesma um romance.

Mas é também a busca pela unidade entre o amor sensual e o amor espiritual (ou filosófico) que caracteriza a época romântica. Escritos como a *Carta para Dorothea*, *Conversa sobre a Poesia*, ou *Lucinde* refletem o tratamento respeitoso e dialógico entre todos os integrantes do grupo. A forma como, em *Lucinde*, a personagem de Julius contempla sua relação sinfilosófica e seu sentimento perante a companheira Lucinde parece ecoar um amor sem precedentes, sendo, ao mesmo tempo, uma alegoria do amor e da própria condição humana. Apartados pelas obrigações do mundo burguês, separados por espaços invisíveis que os conduzem cada vez mais para o isolamen-

16. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos críticos.*(*Lyceum, Pólen, Athenäum, Ideias*) *seguido do Ensaio sobre a Ininteligibilidade.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 43. Fragmento *Athenäum* [116].

to e a solidão, sem qualquer tempo e dedicação ao "divino ócio", os heróis do mundo moderno vagam por aquilo que Georg Lukács tão acertadamente descreveu como um "desterro transcendental".[17] De um modo quase divinatório, o que os românticos afirmam ainda no alvorecer da modernidade é que apenas uma revolução estético-sentimental poderia dar conta de aproximar aquilo que para sempre se encontrava apartado, já que, para Schlegel, "os homens e aquilo que eles querem e fazem pareciam figuras cinzentas e sem movimento".[18]

Nesse sentido, os românticos propõem diversas possibilidades para se pensar a questão da unidade, e o termo que geralmente utilizam para isso é *Wechselwirkung*, ação ou aproximação recíproca: entre o antigo e o moderno, no sentido de que as épocas da arte, antes apartadas e concebidas até mesmo como um conflito, como é o caso da famosa *Querelle des anciens et des modernes,* agora devem ser vistas como metades que se complementam e se integram; unidade entre o poético e o filosófico; unidade entre o todo e a parte, e o fragmento é apenas mais uma dessas instâncias aproximativas, ainda que paradoxais; unidade entre a filosofia e filologia, entre a hermenêutica e a crítica. Unidade entre natureza e liberdade. Essa proposição romântica muito atual, postula não apenas a aproximação entre o condicionado e o incondicionado no âmbito da vida e da arte, mas a convivência pacífica e harmoniosa entre a natureza e o homem. Como se discute a seguir, a questão da unidade é muito importante no âmbito estrito dos estudos literários, pois ela significa que os discursos que se debruçam sobre

17. LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

18. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2019, p. 19.

a literatura, como a história, a crítica e a teoria da literatura devem atuar em conjunto, e que a crítica e a criação literária se complementam.

Literatura e infinito

Em muitas de suas obras teóricas, fragmentos, ensaios e mesmo nos romances verdadeiramente experimentais que escreveram, os integrantes do primeiro romantismo alemão deixaram importantes contribuições para a constituição e renovação da crítica, da história e da teoria da literatura. Mas o conceito de literatura do romantismo alemão envolve questões que ultrapassam o campo estritamente literário, e adentram as esferas da filosofia, da religião, da mitologia, entre outras áreas do conhecimento humano. Como mais tarde o compreende Walter Benjamin, a literatura representa o *medium-de-reflexão,* uma das formas mais privilegiadas do conhecimento. Por essa razão Benjamin afirma que "todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma".[19] Algumas cartas que Schlegel escreveu a Novalis revelam essa noção de que a arte serviria como um ponto de apoio do conhecimento entre o infinito e o finito. O autor de *Lucinde* chega mesmo a postular o desejo de escrever uma nova Bíblia que pudesse exteriorizar todo esse sentimento. Essa ânsia de infinito pode ser contemplada igualmente no fragmento de Novalis, no qual o

19. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 76.

filósofo afirma que "procuramos por toda parte o incondicionado (*das Unbedingte*), e encontramos sempre apenas coisas (*Dinge*)".[20]

Através dessas ideias sobre a necessidade de se buscar algo mais profundo na existência humana, os românticos de Iena realizam uma das primeiras críticas ao mundo burguês. Nesse sentido, sua compreensão da literatura enquanto meio de consciência crítica se aproxima da noção de Fichte de que "ninguém é tão instruído que não possa aprender" e contribuir para a sociedade em que vive.[21] O que os jovens de Iena contemplavam na literatura também se aproxima de uma experiência mítica, única e insondável. Em um dos romances mais significativos dessa época, o *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis, publicado postumamente por Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck, a personagem principal sai em busca de uma enigmática flor azul, que encarna a própria procura pela poesia na e da vida. A aproximação entre poesia e filosofia, poesia e ciência, vida e arte torna a obra de Novalis (mesmo que tenha permanecido como fragmento de romance) um dos símbolos mais belos e significativos da ânsia de infinito romântica;[22] ou mesmo do que Schlegel denominava de imperativo: "O imperativo romântico exige a mistura de todos os gêneros poéticos. Toda natureza

20. "*Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge*". HARDENBERG, Friedrich von (Novalis). *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 36.
21. FICHTE, Johann Gottlieb. *O destino do erudito*. Tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2014, p. 71.
22. HARDENBERG, Friedrich (Novalis). *Heinrich von Ofterdingen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. [1802].

e toda ciência devem se tornar arte. Arte deve se tornar natureza e ciência".[23]

Essa ânsia (*Sehnsucht*) romântica pelo incondicionado é algo que faz com que o conceito de literatura do primeiro romantismo alcance limites muito mais amplos e paradoxais. Para Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, o conceito de literatura e a própria literatura enquanto questionamento infinito são coisas que nascem, por assim dizer no primeiro romantismo alemão, e tornam uma definição do termo algo quase impossível, pois na medida em que termos como romantismo, literatura, gênero poético romântico e poesia romântica são espelhos infinitos, uma verdadeira "*mise em abyme*" se forma na consciência de qualquer um que queira se debruçar seriamente sobre essa questão. Por essa razão, os filósofos franceses afirmam que é praticamente irrelevante procurar uma definição para essas coisas (ainda que essa procura seja necessária), já que se trata de uma espécie de "impossibilidade em que se encontra o romantismo de responder à própria questão com a qual se confunde ou na qual se concentra por inteiro".[24]

Além de sua abrangência existencial, religiosa e filosófica (como crítica e teoria do conhecimento), o conceito de literatura no primeiro romantismo alemão envolve ainda a junção ou aproximação recíproca entre crítica e criação literária, entre *mimesis* e *poiesis*. Isso porque as

23. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 166, fragmento [586].
24. LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O absoluto literário. Teoria da literatura do romantismo alemão*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes; Mauricio Mendonça de Cardozo; Rodrigo Ielpo; Simone Christina Petry. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022, p. 153.

cartas, diálogos, ensaios e fragmentos produzidos pelos românticos efetuam o que Lacoue-Labarthe e Nancy denominam de "discurso no imperativo", que faz com que o receptor, "o destinatário do discurso sentencioso reproduza em si mesmo essa coincidência do sujeito a sentença com o valor exemplar do enunciado".[25] Um dos caminhos encontrados por esses pensadores, especialmente Schlegel, para expressar muitas de suas ideias é o fragmento. Em toda a sua dialética e dialogismo, essa forma literária exemplifica bem o que os românticos entendiam por poesia, ou seja, por uma literatura consciente de seu papel enquanto arte, crítica da arte e reflexão sobre a própria criação artística. Nesse sentido, o fragmento é criação simpoética, isto é, realizada muitas vezes em conjunto, por várias mãos, apontando para diversos caminhos do pensamento. Na plasticidade e na riqueza de suas múltiplas possibilidades, em seu caráter omniabrangente, o fragmento romântico aproxima a imitação (ou representação mimética) e a criação literária, exatamente como a linguagem em seu estado mais puro.

Em sua *Doutrina da Arte,* August Wilhelm Schlegel busca diferenciar a poesia de outras artes precisamente porque seu *medium*, a linguagem, não se deixa facilmente determinar como em outras artes.[26] Ao criar para si mesma seus objetos, a arte literária efetua essa aproximação entre invenção, criação e produção, através de um "ato maravilhoso que enriquece a natureza".[27] Como instrumento de expressão das ideias românticas, o fragmento

25. Idem, p. 126.
26. SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte. Cursos sobre literatura bela e arte.* Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014, p. 231.
27. *Idem*, p. 232.

concretiza a ideia primeiro-romântica de que "mesmo o maior dos sistemas é apenas um fragmento".[28] Nesse sentido, essa forma breve se coloca como um mecanismo de ruptura com as tradicionais formas de expressão literária e filosófica. Em razão de seu caráter paradoxal, a escrita de fragmentos gerou bastante controvérsia na época dos românticos, razão pela qual Schlegel resolve publicar o *Ensaio sobre a Ininteligibilidade* (1800), para demonstrar que, muitas vezes, "as palavras se entendem muito melhor do que aqueles que as usam".[29]

O fragmento romântico não visava abarcar uma totalidade ou um sistema através de uma parte do mesmo, mas apenas apontar para a organicidade das coisas. Apesar de sua aparente autonomia, o fragmento é parte do todo, como uma espécie de microcosmo, ou, no dialeto de Schlegel, um "porco-espinho". A produção de fragmentos e de outras formas literárias no primeiro romantismo alemão demonstra o traço poetológico do conhecimento filosófico. Seu caráter dialógico é explicitado pelos verbos cunhados pelos românticos, *simpoetizar* e *sinfilosofar*, os quais demonstram que a tarefa de compreensão da vida e da arte é algo que somente a ação recíproca de indivíduos irmanados pela mesma vontade pode concretizar.

Nas lições que se seguem busca-se refletir sobre alguns dos temas que permeiam a poética e o pensamento filosófico dos românticos de Iena. Embora possam ser li-

28. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803). Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 207 [930].
29. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos críticos.*(*Lyceum, Pólen, Athenäum, Ideias*) *seguido do Ensaio sobre a Ininteligibilidade.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 120.

dos de forma autônoma, os sete capítulos da presente obra dialogam entre si e com muitas outras possíveis lições do primeiro romantismo alemão. Assim, por exemplo, a *Plêiade romântica*, que abre o livro, pode ser compreendida como mais uma etapa na concretização do que Schlegel afirmava ser uma irmandade de espíritos envoltos na mesma ideia poética da necessária revolução estético-sentimental, que encerra as *Sete Lições*. Do mesmo modo, a lição sobre a ironia romântica permeia a maioria das ideais teóricas do primeiro romantismo, tanto no que concerne às formas literárias (o fragmento, o ensaio, a carta, o romance, a poesia romântica), quanto ao seu conteúdo. Enquanto instância metarreflexiva, como literatura que se dobra sobre si mesma, a criação literária dos românticos de Iena é permeada pela parábase permanente que é a ironia, de modo que o capítulo sobre a ironia se desdobra naquele que aborda a teoria do romance romântico, entre outros. A lição sobre a *filosofia da história romântica*, assim como aquela sobre a *crítica literária romântica* são parte de um fundamento filológico e filosófico de entendimento dos aspectos intrínsecos e extrínsecos da literatura. Por essa razão, a caracterização, espécie de ensaio crítico-literário que os irmãos Schlegel tornaram conhecidos mundialmente é parte integrante dessas mesmas lições. Por fim, a lição sobre a *natureza no romantismo alemão*, algo profundamente importante para a época atual, revela a busca ou ânsia de infinito romântica. A denominada *Sehnsucht nach dem Unendlichen* (Ânsia de infinito) que pensadores tão diversos como Vico, Espinosa, Herder, Hamann, Schlegel, Novalis e Schelling já profetizaram em suas asserções é como que o fundamento da teoria moderna que aproxima os estudos ambientais e literários.

Assim, cada uma das sete lições é parte de uma unidade de pensamento, um todo orgânico, como o fragmento romântico, forma literária dialógica e que visa a troca de ideias. O número das lições é fortuito, pois os temas e ideias do primeiro romantismo alemão são amplos, e seu objetivo é apenas lançar um olhar sobre esse *Zeitgeist*, observando como essas questões ainda são relevantes para a compreensão de nossa época. Friedrich Schlegel não cessava de retomar seus projetos, de trabalhar novamente, em algum sentido, os temas, ideias ou inspirações advindas dos antigos. As denominações de suas criações literárias apontam para essa questão, como os nomes das revistas (*Lyceum*, *Athenäum*); a ironia como parábase permanente; a poesia romântica como retomada da antiga objetividade épica; o fragmento como forma literária romântica que visa o diálogo, entre muitos outros aspectos "antigos" sintetizados e retrabalhados entre os "modernos"; o que demonstra que a dialética entre a época do primeiro romantismo alemão e a nossa continua sendo algo muito produtivo e atual. Ecoando as ideias de Lacoue-Labarthe e Nancy em *O absoluto literário*, é possível afirmar que a maiorias das questões sobre as quais os românticos se debruçaram ainda continuam em aberto, e assim como as principais ideias de sua época (e da nossa), muitas dessas questões embora sejam "tendências" não deixam de demonstrar sua importância para a humanidade.[30]

30. LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O absoluto literário. Teoria da literatura do romantismo alemão*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes; Maurício Mendonça de Cardozo; Rodrigo Ielpo; Simone Christina Petry. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022, p. 220.

> "A poesia é o estado originário do homem e também o último. Toda a filosofia oriental é apenas poesia. A mais elevada moral se torna poesia. Apenas por meio da poesia pode o homem expandir sua existência para a existência da humanidade. Apenas na poesia é que se encontram todos os meios de cada homem. O chiste é o retorno à poesia".
>
> Friedrich Schlegel.[31]

Um dos principais postulados do primeiro romantismo alemão diz respeito ao inacabamento intencional de suas exteriorizações filosóficas e literárias, e à atitude de criticar e reconfigurar os discursos sobre a literatura e a própria criação literária, sobretudo através da ironia que se faz presente em formas como o fragmento. Todavia, essa atitude de ruptura com a tradição literária, com os ditames do Iluminismo e sua razão instrumental, não significa o mero jogo linguístico, ou uma espécie de "virada linguística" *avant la lettre*. Os problemas formais que se colocaram às vanguardas e aos romancistas das primeiras décadas do século XX, como Alfred Döblin, Herman Broch, Robert Musil, James Joyce, Virginia Woolf apenas se insinuavam à geração dos românticos de Iena. Mas a crítica de Friedrich Schlegel contra o que considerava o excesso de apresentação da realidade no romance inglês, e a falta dos elementos imaginativos e sentimentais (no sentido de reflexivos) já aponta para grande parte dos problemas que o denominado "romanção" do século XIX não seria mais capaz de solucionar.

31. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 376, fragmento [252].

Por outro lado, a ânsia em elevar a poesia ao mesmo patamar da religião, afirmando, como no fragmento acima, que a mesma seria o começo e o fim da humanidade, parece algo divinatório e que revela o estado originário e o retorno magistral do homem a si mesmo, ainda que de forma paradoxal, muitas vezes caótica e assistemática no primeiro romantismo alemão. Há em muitos fragmentos de Schlegel o desejo de que aquilo que um dia fora possível pudesse retornar; uma espécie de *nostos* de um Odisseu que ainda estava por ser inventado (talvez perambulando pelas ruas de Dublin). A mesma crítica à mitologia do progresso que inspira a fragmentação dos textos, das imagens, das cidades nesses romances modernos, a mesma aura (ou o desaparecimento dela, como o entende Walter Benjamin) soam como profecias em Schlegel, para quem era preciso recuperar, dar nova forma, emprestar outra roupagem à Antiguidade. Como demonstra Declan Giberd, Schlegel não apenas profetizou, mas "previu a estratégia abrangente do modernismo: a liberação da sensibilidade moderna pelo mito antigo e a ressurreição do mito antigo pela sensibilidade moderna".[32]

Desde a época em que Winckelmann considerava a Antiguidade grega como modelo de perfeição para todos os tempos e povos; na qual Herder deu os primeiros passos na direção da consciência histórica no âmbito da arte, enfatizando (como Giambattista Vico) a importância do conhecimento histórico; quando Lessing fundamentou a especificidade de cada arte de acordo com o meio e o

32. GIBERD, Declan. *Apresentação*. *In*: JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Cia das Letras, 2011, p. 19.

objeto específico, até as reflexões estéticas dos irmãos Schlegel e dos jovens do primeiro romantismo muito se passou em termos de liberdade crítica, de criação literária e de compreensão filológica e histórica da literatura.

Se a concepção histórica das épocas da arte estabelecida pelos pensadores que antecederam a geração romântica de Iena teve um papel importante na fundamentação das principais ideias românticas, a consequente resolução da famosa *Querelle des anciens et des modernes* no âmbito primeiro-romântico foi igualmente de grande valor para a história da arte. Obras como *Sobre o estudo da poesia grega* (1797) revelam o esforço de Schlegel para compreender a literatura de seu tempo, na qual, segundo o pensador, faltava a representação objetiva que caracterizava a poesia épica grega. Em suas conferências sobre literatura bela e arte, realizadas em Berlim, em 1801, August Wilhelm afirma que aquilo que até então se considerava a esfera inteira da arte era apenas uma única metade".[33] É na tentativa de aproximar antigos e modernos e de compreender a literatura de seu tempo que os românticos acabam por inaugurar algo inusitado e moderno. De fato, o que se constitui na poética dos pensadores de Iena é algo bastante moderno, ainda que o sentimento ou atitude moderna, como afirma Habermas, somente receba com Baudelaire contornos mais evidentes.[34]

33. August Wilhelm Schlegel. *Doutrina da arte. Cursos sobre literatura bela e arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014, p. 231.

34. Jürgen Habermas. *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*. Leipzig: 1990, p. 446.

PRIMEIRA LIÇÃO
A plêiade romântica

O denominado primeiro romantismo alemão, como é conhecido o movimento que se inicia a partir do intercâmbio de ideias entre jovens pensadores nos últimos anos do século XVIII, pode igualmente ser considerado uma espécie de plêiade ou constelação romântica. Esse encontro inusitado de personalidades tão distintas assinala a chegada de um tempo singular para a história da filosofia, da literatura, da crítica literária, bem como da hermenêutica. Ocupando posição de destaque na geração romântica, Karl Wilhelm Friedrich Schlegel nasceu no ano de 1772, quando Johann Gottfried Herder (1744-1803) problematizava a poética dos gêneros, introduzindo a concepção, mais tarde sistematizada por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), da historicização das formas literárias no cerne da literatura alemã.

Esse encontro de personalidades distintas, de mulheres e homens que se propuseram a pensar sobre os problemas de seu tempo, debruçando-se dialeticamente sobre a herança iluminista, possuía uma visão de mundo que contemplava as artes, as ciências e a existência do indivíduo como uma unidade; e um de seus aspectos mais característicos é a aproximação recíproca entre poesia e filosofia. Isso significa que para esses pensadores a arte literária é uma das mais importantes vias de acesso ao conhecimento. O próprio adjetivo "romântico" levanta diversas questões. Há, por assim dizer, um universo semântico envolvendo o termo "romântico" que abrange desde a música, o drama, o romance, as relações interpessoais, os desejos e aspirações humanas, as paisagens, até

as denominações geográfico-espaciais, como o caminho romântico, a estadia romântica, o passeio romântico, e a viagem romântica. Etimologicamente, romântico e romance remontam às línguas faladas nos territórios do Império romano, e são derivações, por assim dizer de antigos termos como *romance, romanz, romanzo*, utilizados pelas camadas eruditas para designar tanto as línguas faladas nessas regiões, como mais tarde as produções literárias, os denominados romances medievais, cujas narrativas de amor e de aventura inspirariam mais tarde os românticos de todas as nações. Em razão dessa associação do "romântico" ao universo do maravilhoso e do onírico, das narrativas fantasiosas, mundos estranhos, distantes e paisagens exóticas, por muito tempo o termo foi associado ao que se contrapunha ao mundo prosaico. Ainda no século XVII inglês, o termo *romantic inventions* indicava elocubrações mirabolantes e não confiáveis.

Toda essa multiplicidade de significados do termo "romântico" fica patente quando se observa, por exemplo, uma carta que Friedrich Schlegel escreveu a seu irmão no ano de 1797, e na qual o crítico afirma que não deseja delimitar o significado de romântico porque isso lhe custaria mais de cem páginas. De fato, Schlegel utilizou o termo romântico em muitas de suas criações teóricas, como a ironia romântica, a poesia romântica, e o romance romântico. Por "romântico", o filósofo alemão compreendia não apenas aquilo que toca o sentimento, mais o reflexivo, o crítico e filosófico, que desperta a consciência, que reflete sobre si mesmo. Nesse sentido, a arte romântica é aquela que contém sua própria reflexão, sendo arte e crítica da arte ao mesmo tempo, algo que para o final do século XVIII e começo do XIX é totalmente inusitado e moderno. De certo modo, o primeiro romantismo alemão, ou romantismo de Iena, como também é conhecido, traz em

seu bojo muitas teorias, escritos e reflexões que se encontram entre os mais significativos do que viria ser a modernidade literária e filosófica. Seu pensamento ainda ecoa em muitas direções, principalmente por seu caráter revolucionário, cuja força estética ainda continua muito atual.

O pensamento de Herder, assim como de G. E. Lessing (1729-1781) teve bastante influência no jovem Schlegel, exercendo grande fascínio em toda a geração romântica. No decorrer do século XVIII, a obra de arte se transforma em exteriorização da criatividade do gênio, e as concepções normativas e dogmáticas são paulatinamente substituídas pela crítica e reflexão sobre a arte, que passam a transparecer na análise das obras literárias. Nesse *Zeitgeist* onde a filosofia se mescla com a poesia aparece o primeiro romantismo alemão, o grupo composto por Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich von Hardenberg, o Novalis (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853), Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768-1834), Dorothea Veit Schlegel (1764-1839), Caroline Böhmer Schlegel Schelling (1763-1809) e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854).

A convivência produtiva e criativa dos integrantes do primeiro romantismo alemão começa quando August Wilhelm Schlegel e Caroline Veit Schlegel, então companheiros, decidem se mudar para a pequena cidade de Iena, no ano de 1796. Uma das razões para a mudança foi o convite de Schiller para que August Wilhelm contribuísse com seu periódico *Die Horen* (As horas). A partir de então, a residência do casal torna-se o centro de encontros e trocas intelectuais realizadas pelos românticos. Assim como refletem, discutem e teorizam intensamente sobre a poesia e a filosofia, os românticos também tomam parte em importantes debates da época, tanto com personalidades que não pertencem ao círculo do primeiro roman-

tismo, como entre os próprios integrantes. É também no âmbito de suas residências, e mais tarde nos salões, que ocorre o intercâmbio de ideias, os debates e as intrigas. Muitos desses encontros inspiram fragmentos e romances, nos quais é retratada essa época de intensas criações, de produções coletivas e de calorosos debates.

É possível ouvir um eco desse encontro da geração romântica na obra de Schlegel *Conversa sobre a poesia*, publicada no ano de 1800 na revista *Athenäum*, na qual, através de diálogos, discussões e exposições animadas, as personagens trocam ideias sobre poesia, filosofia, e a necessidade de uma nova mitologia que fundamentaria a arte romântica. Nessa forma dialógica que demonstra toda a sociabilidade (*Geselligkeit*) desses encontros, Schlegel representou o que seria o ambiente da residência do então professor da Universidade de Iena August Wilhelm Schlegel e sua esposa Caroline.[1] Nesses encontros seriam gestadas muitas ideias singulares, como a de que faltava aos modernos um ponto central, um fundamento para a vida e a arte, como fora a antiga mitologia para os gregos. De fato, o *Discurso sobre mitologia*, uma das partes do romance de Schlegel, afirmava que diferentemente dos antigos, o poeta moderno "tem de elaborar e tirar tudo isso de seu interior".[2] Para os jovens de Iena era chegado o momento de se pensar em uma nova mitologia que pudesse embasar as artes, as ciências, o conhecimento, de um modo a enriquecer esses âmbitos da existência, e fazer renascer a ânsia de infinito.

Por outro lado, a visão dialógica e liberal (no sentido que o termo adquiria na época), e a severa crítica do

1. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2020.
2. *Idem*, p. 58.

grupo dos românticos, especialmente Schlegel, em relação à arte de seu tempo também originaram críticas e conflitos, como é o caso do embate entre Friedrich Schiller (1759-1805) e Schlegel. A contenda que se inicia após a crítica de Schlegel a alguns escritos de Schiller logo se potencializa, de modo que, para evitar que o irmão August Wilhelm fosse prejudicado em Iena, e também por conselho de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Schlegel decide se mudar para Berlim. Assim, em 1797, um ano após a chegada de seu irmão a Iena, o jovem crítico parte para Berlim. Apesar disso, Schlegel aproveita a estadia em Berlim para aproximar-se de muitas personalidades importantes de seu tempo, como o teólogo e filósofo Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. A amizade filosófica se concretiza ainda mais quando os dois passam a dividir a mesma moradia. Uma das consequências da estadia na residência de Schleiermacher é o intenso sentimento religioso que acomete Schlegel. O papel da religião assume tal proporção entre os românticos que Novalis chega mesmo a postular a existência de uma nova e integrada Europa somente a partir do papel central do Cristianismo. Algo semelhante é defendido por Schlegel em sua *História da literatura antiga e moderna* (1812) concebida e publicada após a dissolução do grupo de Iena. Mas, outros integrantes como Schelling acreditavam que apenas se poderia falar em religião e renovação do espírito, caso fosse possível contemplar em toda parte esse espírito religioso, inclusive na natureza.

Mais tarde, esse sentimento em relação à religião torna-se o núcleo de muitos escritos e projetos de Friedrich Schlegel. Até mesmo suas teses sobre o amor e a amizade são parte desse sentimento religioso. Em carta escrita a Novalis no ano de 1797, Schlegel chega a citar a ideia de fundar uma nova religião. A aproximação entre

o crítico e Schleiermacher faz com que a noção schlegeliana de *Sehnsucht nach dem Unendlichen*, a "ânsia de infinito" receba um toque religioso e panteísta. Esses jovens românticos buscam a *Weltseele*, a alma do mundo, como o definia Novalis, um todo orgânico cuja compreensão deve ser uma das principais tarefas para o indivíduo em sua trajetória de autoformação. Nesse sentido, ultrapassando a concepção de intuição intelectual de Fichte, a quem os integrantes do primeiro romantismo admiram nessa primeira fase, Schlegel, Novalis e Schelling postulam a necessidade do exercício da intuição divinatória, até mesmo em âmbitos como a poesia e a filosofia. Para os românticos, a intuição e revelação divinatória é uma espécie de *organon* intelectual, através do qual é possível compreender o sentido e a impressão de uma obra, ideia ou conceito, abarcando a parte e o todo, a integralidade, a fragmentariedade e a unidade das coisas.

Ao frequentar os salões e encontros literários berlinenses, principalmente o salão de Henriette Herz (1764-1847) o crítico entra em contato com personalidades como Johann Friedrich Reichardt, passando a contribuir em seu jornal. Nos salões ocorrem os mais diversos intercâmbios, os quais abrangem desde ideias estéticas sobre as artes e a filosofia, até discussões acaloradas sobre economia, nação e política. É também em um desses encontros literários e intelectuais do salão de Henriette Herz que Schlegel conhece sua futura esposa, Dorothea Veit (1764-1839). Os dois se apaixonam prontamente, o que tem por consequência o divórcio de Dorothea com o banqueiro Simon Veit (1754-1819) no ano de 1799. Filha do famoso filósofo judeu Moses Mendelssohn (1729-1786), oito anos mais jovem que Schlegel e com dois filhos, Dorothea exerce um enorme fascínio no jovem e talentoso crítico. O escândalo dessa relação para a sociedade berlinense da época

torna-se ainda mais intenso quando Schlegel publica seu romance *Lucinde*, ainda no ano de 1799. Para muitos fica patente que os protagonistas Julius e Lucinde são a representação artística de Schlegel e Dorothea, mas o romance também chama a atenção da crítica por sua aparente ausência de estrutura e outras inovações formais. A recepção do romance foi tão negativa que em carta escrita a Goethe, Schiller se queixa das dores de cabeça que tem por ter lido esse romance grotesco de Schlegel. Também Kierkegaard utiliza muitas páginas de sua obra *"O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates"* (1841) para refutar não apenas a ironia romântica de Schlegel, mas igualmente seu romance *Lucinde*. Para o filósofo dinamarquês, o romance de Schlegel era daquelas obras que perturbam o espírito tanto por seu conteúdo, quanto por sua forma e estrutura. Kierkegaard acredita que o romance tenta lançar uma grande confusão no mundo, "tenta ilustrar plasticamente com a mais completa confusão na estrutura".[3] Naturalmente, as críticas do filósofo têm um fundamento religioso, razão pela qual, mais adiante no mesmo escrito, Kierkegaard afirma que mais tarde Schlegel se arrependeu dessa posição quando se tornou cristão, e que "tais livros como *Lucinde* não são apenas imorais, mas também carentes de poesia".[4]

Mas se por um lado o romance de Schlegel recebeu muitas críticas na época em que foi publicado, também houve quem se levantasse para defender a obra, afirmando que não era licenciosa, e nem ia contra as regras morais de convivência social. Trata-se das *Cartas confiden-*

3. KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, p. 252.
4. *Idem*, 255.

ciais sobre o Lucinde de Friedrich Schlegel, de Friedrich Schleiermacher.[5] Ao contrário da maioria dos leitores do romance, o teólogo não encontrou em *Lucinde* nada além de um grande poema amoroso. O que causou tanta polêmica na sociedade, o fato dos protagonistas Julius e Lucinde apresentarem algo incomum para aquele tempo, o amor filosófico e sensual entre um casal, para Schleiermacher nada mais era do que a concretização do amor divino, tanto sensual, quanto espiritual. Por razões diversas, desde a mais simples antipatia até a concepção religiosa, Schiller, Hegel, Kierkegaard e outros críticos de *Lucinde* não compreenderam sua dimensão revolucionária e moderna, através da qual Schlegel buscava concretizar sua máxima de que a teoria do romance deveria ser ela mesma um romance. Nesse sentido, uma das tarefas do romance romântico, segundo Schlegel, era unificar todos os âmbitos da poesia e da vida, abarcando em suas configurações mais diversas a denominada revolução estético-sentimental romântica.[6] Além disso, *Lucinde* é um escrito que aponta para uma necessária alteração no que tange ao relacionamento entre os gêneros, bem como à convivência e reflexão comuns entre espíritos livres.

Para além de todas as polêmicas que envolveram seus escritos, a breve convivência entre os românticos proporcionou uma atmosfera criativa muito fértil, concretizando-se nas mais diversas formas filosóficas e literárias, como as cartas, os ensaios, os fragmentos e os romances. A descoberta de novas teorias e o desenvolvimento de suas ideias poéticas e filosóficas também ocorriam através de jornais e revistas. A mais conhecida entre todas

5. SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde*. Friedrich Bohn, 1800.

6. Sobre esse assunto, ver o último capítulo da presente obra.

foi a revista *Athenäum*, organizada e editada pelos irmãos Schlegel e que circulou entre os anos de 1798 a 1800. Nas páginas da *Athenäum* foram publicados alguns dos mais importantes textos do primeiro romantismo alemão, assim como centenas de fragmentos sobre poesia e filosofia. Alguns desses fragmentos foram inclusive escritos em conjunto. Os românticos chamavam a essas composições e reflexões em conjunto de *simpoesia* e *sinfilosofia*, o que significa a criação e a reflexão em conjunto, de forma harmônica e poética.

A ocupação dos integrantes do primeiro romantismo alemão com a poesia e a filosofia insere-se igualmente no paradigma de alterações sociais, econômicas, políticas e culturais que ocorrem durante praticamente todo o século XVIII. Essa cadeia de revoluções, que tem por consequência a busca por maior liberdade e autonomia em todos os campos do saber e do conhecimento humano, também se concretiza no âmbito dos estudos literários, pois os integrantes do primeiro romantismo alemão são contemporâneos do desenvolvimento moderno do termo "literatura", sendo igualmente seus primeiros grandes intérpretes, teóricos e críticos, algo que é reconhecido por pensadores tão diversos como René Wellek, Ernst Robert Curtius, Octavio Paz, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy.

A época dos românticos é a época da crítica, como foi denominada por Immanuel Kant (1724-1804), e também teria grandes consequências para as emergentes disciplinas dos estudos literários, assim como a própria criação poética. A ruptura com a poética clássica ensejada pela historicização das formas poéticas a partir de Herder, Winckelmann e Lessing, dos irmãos Schlegel e levada à cabo por Hegel (1770-1831); a substituição paulatina de uma crítica dogmática e normativa do juiz de arte (*Kuns-*

trichter) pelo crítico de arte (*Kunstkritiker*), assim como todas as rupturas formais e estruturais que a obra de arte literária assume entre os românticos inaugura o caminho da modernidade literária.[7]

Esse processo de constituição da literatura e da crítica modernas se reflete tanto em obras que refletem sobre o fazer artístico, como *Lucinde* (1799) e *Conversa sobre a poesia* (1800), exemplos de literatura que produz a própria reflexão, e mesmo a própria teoria; nas famosas *Charakteristiken*, as "caracterizações" que os irmãos Schlegel produzem nesses anos; espécie de resenha ou ensaio crítico-literário, esse gênero busca iluminar e entender as peculiaridades estilísticas, estéticas e históricas do que, para os românticos, se encontra entre a letra e o espírito do texto, estabelecendo como se dá a relação harmônica (ou não) entre o todo e as partes da obra, e dessa com todas as obras do autor analisado.

O diálogo que envolve as ideias críticas do primeiro romantismo alemão também pode ser constatado em ensaios, fragmentos, romances e mesmo nas cartas que os românticos escrevem. Atravessado pela concepção de aproximação recíproca (*Wechselwirkung*) de aspectos aparentemente antagônicos, como natureza e espírito, antigo e moderno, romântico e clássico, a visão de mundo primeiro-romântica eleva a poesia (compreendida de modo mais abrangente como literatura) ao status de religião, concebendo-a como uma espécie de formadora da espécie humana, por isso o caráter verdadeiramente inovador de sua postulada revolução estético-sentimental. As rupturas formais, estruturais e temáticas que ocorrem nos romances românticos, de Schlegel, Novalis ou mesmo de

7. MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária. Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

Jean Paul são parte integrante de um conjunto de alterações que se desenvolveram durante quase todo o século XVIII. Após o início da referida historicização da poética dos gêneros (que Hegel mais tarde sistematiza), já nos idos de 1767, com Johann Gottfried Herder, a crítica literária começa a se libertar das normas rígidas da poética clássica. A partir de então, procurava-se entender não apenas os detalhes formais das obras e sua relação com a tradição das formas literárias, mas sua inserção em seu tempo histórico.

Na medida em que, para a geração do primeiro romantismo alemão, não era mais possível compreender a obra literária fundamentando o juízo crítico em conceitos de gosto subjetivos, atemporais e universais, a crítica romântica se coloca diante de um embate entre o universal e o particular. Por outro lado, de modo a refletir sobre os problemas teóricos da literatura moderna, Schlegel procura observar na literatura dos antigos alguma saída para o que considerava como a falta de objetividade na literatura de seu tempo. É a partir da resolução desse embate, cujas principais linhas se encontram em obras como *Sobre o estudo da poesia grega*,[8] que a poética primeiro-romântica se constitui. O crítico empreende a tarefa de encontrar soluções adequadas para a literatura moderna, e, ao mesmo tempo, fundamenta uma historiografia literária de caráter inovador, observando ao mesmo tempo elementos da forma e do tempo histórico-social, algo realmente moderno. Aos críticos da época de Schlegel se colocava a questão: como ajuizar sobre uma obra se já não era mais possível emitir um juízo de gosto universal? Em busca de resolver tais questões, naquele momento histórico se fazia neces-

8. SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2019.

sária a introdução de uma exegese sem caráter normativo, que observasse tanto a relação forma e conteúdo, como a formação do indivíduo como algo necessário e até mesmo essencial para a fruição estética e a produção de sentido no texto literário (algo que um século e meio mais tarde a denominada Escola de Constança, de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser observariam).

Apesar da importância das ideias dos românticos alemães, foi longo o caminho de recuperação histórica de seus textos e conceitos teóricos. Por muito tempo, a recepção crítica da escola romântica foi calcada por lugares-comuns, o que levou um crítico como Ernst Robert Curtius a afirmar que nenhum dos grandes autores daquela época havia sido tão mal-entendido como Schlegel.[9] A história do paradeiro dos manuscritos do primeiro romantismo alemão, principalmente dos escritos e fragmentos de Schlegel mostra muito do desprezo e incompreensão sobre essa época. Ainda em 1861, o jovem Wilhelm Dilthey (1833-1911) estuda o espólio de Friedrich Schlegel em Bonn, chegando mesmo a cogitar escrever uma "história da escola romântica" através de fontes não publicadas até então, mas é apenas a partir do ano de 1870, com a publicação simultânea das obras de Rudolf Haym (1821-1901), Wilhelm Dilthey e Jacob Minor (1855-1912) que renasce o interesse pelo primeiro romantismo alemão.[10] Ao escrever a biografia de Schleiermacher, Dilthey contribuiu sensivelmente para a *futura* recuperação histórica

9. CURTIUS, Ernst Robert. *Friedrich Schlegel und Frankreich.* In: CURTIUS, E. R. *Kritische Essays zur Europäischen Literatur.* Bern: Francke Verlag, 1954, p. 86.

10. HAYM, Rudolf. *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes.* Berlin, 1870; DILTHEY, Wilhem. *Leben Schleiermachers.* Berlin: Herman Mulert Verlag, 1992 (1870); MINOR, Jacob. *Friedrich Schlegel. Seine Prosaischen Jugendschriften.* Wien, 1882.

do movimento. Ricarda Huch (1864-1947) também colaboraria para a retomada do pensamento romântico, dando um verdadeiro veredicto contra o lugar-comum da recepção crítica de que os românticos enfatizavam o irracional e o exacerbado subjetivismo, reabilitando, assim como o fez Jacob Minor, os escritos de juventude de Schlegel.[11]

Nos anos subsequentes à Segunda Guerra, graças ao trabalho incansável de Alois Dempf (1891-1982), e de Josef Körner (1888-1950) foram encontrados os cerca de 70 cadernos do espólio de Friedrich Schlegel. O esforço desses intelectuais contribuiu sensivelmente para a revalorização do primeiro romantismo alemão nos dias atuais, pois foi a partir dos manuscritos e documentos recuperados e de suas obras que pensadores como Walter Benjamin (1892-1940) puderam partir em seus trabalhos. O significado histórico do primeiro romantismo alemão pode ser atestado pela tese de doutorado de Walter Benjamin,[12] assim como pelos escritos de Ernst Robert Curtius, Alfred Schlagdenhauffen e Georg Lukács.

Após a publicação da edição crítica das obras de Friedrich Schlegel por Ernst Behler e Hans Eichner, a partir dos anos de 1960, gerações de pesquisadores no Brasil e no mundo puderam ter acesso aos escritos de Schlegel, o que contribuiu decisivamente para a renovação da recepção crítica e das pesquisas sobre o romantismo alemão.[13] Quase dois séculos após o falecimento de Schlegel, em Dresden, na noite entre 11 e 12 de janeiro de

11. HUCH, Ricarda. *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall.* Tübingen, 1951.

12. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

13. MEDEIROS, Constantino Luz de. *The reception of Early German Romanticism in Brazil.* In: *Athenäum Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft.* Paderborn: Brill, 2022, p. 25-55.

1829, enquanto preparava suas *Lições filosóficas sobre a linguagem e a palavra* (*Vorlesungen über Philosophie der Sprache und des Wörtes*),[14] e se ocupava com a identidade entre a linguagem, a palavra e a vida, as ideias e concepções desse breve "estio do tempo"[15] que foi o primeiro romantismo alemão continuam intrigantes e fornecendo o fundamento para muitos estudos e pesquisas.

---

14. SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophie der Sprache und des Wortes*. In: *Kristische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. KA-X.
15. DUARTE, Pedro. *Estio do tempo. Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SEGUNDA LIÇÃO
A ironia romântica

> "A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, a qual se poderia definir como beleza lógica".
>
> Friedrich Schlegel.[1]

> "Proteja-se da ironia, senhor engenheiro! Proteja-se dessa disposição do espírito! Quando ela não representa o instrumento clássico da retórica, da persuasão, ela é um poderoso instrumento de distorção da realidade, de obstáculo à humanidade, uma criatura pavorosa. E como a atmosfera em que vivemos é muito propícia a tal monstruosidade, eu realmente preciso ter certo temor de que o senhor não me compreenda".
>
> Thomas Mann.[2]

Em seu romance *A montanha mágica,* Thomas Mann apresenta essa cena de uma discussão entre as personagens de Settembrini e Hans Castorf. No trecho, a diferenciação entre dois tipos de ironia demonstra que há uma espécie de ironia que não se relaciona ao âmbito meramente retórico-discursivo ou literário, mas ao existencial, como uma espécie de hiato na conformação lógica do

---

1. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos críticos.(Lyceum, Pólen, Athenäum, Ideias) seguido do Ensaio sobre a Ininteligibilidade.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 16. Fragmento *Lyceum* [42]. O presente capítulo retoma algumas ideias publicadas em: MEDEIROS, Constantino Luz. A forma do paradoxo. Friedrich Schlegel e a ironia romântica. *Trans/Form/Açao.* Vol. 37 (1). Abr. 2014, p. 51-69.
2. MANN, Thomas. *A montanha mágica.* Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cia

mundo, um paradoxo. Mas ainda que Friedrich Schlegel considerasse o fenômeno irônico como a própria forma do paradoxo, isso não significa a completa eliminação de qualquer certeza epistemológica ou sentido nas coisas e no mundo; já outros críticos, como Hegel, afirmam que a ironia romântica (dos irmãos Schlegel, como o filósofo a denominava) era algo incongruente, que esvaziava o espírito e o sentido da vida. E um de seus mais importantes leitores ainda no século XIX, o filósofo dinamarquês Kierkegaard, afirma peremptoriamente que "a ironia [de Schlegel] não estava a serviço do espírito do mundo. Não era um momento da realidade dada que devia ser negado e desalojado por um novo momento; mas toda realidade histórica era negada, para abrir lugar a uma realidade autoproduzida".[3] Naturalmente, tanto a visão de Hegel, quanto a de Kierkegaard sobre a ironia romântica devem ser compreendidas no contexto histórico em que foram proferidas. Em seus *Cursos de Estética*, Hegel demonstra um profundo conhecimento sobre os meandros da ironia romântica de Schlegel. Em um desses trechos, mas especificamente naquele que discute a Ideia da arte, que segundo o filósofo teria sido descoberta por Winckelmann e seus estudos sobre os gregos, Hegel afirma que foi especialmente a partir do modo de pensar e das doutrinas de Schlegel que a teoria da ironia romântica foi desenvolvida. Para o autor de *Fenomenologia do espírito*, o principal fundamento da ironia romântica foi a filosofia de Fichte, "na medida em que os princípios dessa filosofia

3. KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, p. 238.

foram aplicados à arte, e tanto Schlegel quanto Schelling partiram do ponto de vista fichteano".[4]

Hegel parece criticar a forma como Friedrich Schlegel deduz de Fichte a concepção de que tudo o que o espírito conhece é através de si, de modo que não haveria qualquer sentido nas coisas mesmas, mas apenas naquilo que o espírito empresta validade de sentido e conhecimento. Como na filosofia de Fichte o princípio absoluto de todo saber vem do eu, o qual é abstrato e formal, todo conhecimento e razão só pode derivar desse mesmo eu total, formal e abstrato. Para Hegel, todas as coisas sucumbem na unidade abstrata e na liberdade do eu fichteano, pois o conteúdo das coisas do mundo somente recebe validade através do eu; em outras palavras, tudo o que existe somente pode existir através do eu, e também só pode ser destruído pelo eu".[5] A compreensão da ironia romântica e do movimento do eu, que Hegel descreve em termos do esvaziamento de sentido do mundo na filosofia de Fichte e do primeiro romantismo alemão, encontra um paralelo nos escritos de Kierkegaard. As estruturas de sentido do mundo e dos textos seriam apenas meras formas, ou, em termos kantianos, apenas esquemas, os quais devem ser preenchidos pela consciência do eu. Como a ironia romântica é uma forma de desvio, espécie de derramamento de significados (e significantes), para o filósofo dinamarquês a própria substância do mundo estaria comprometida pela ironia de Schlegel.

4. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estetica. O belo na arte*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 83.
5. *Idem*, p. 84.

Hegel afirma que ao considerar apenas a consciência do eu como capaz de dar sentido às coisas corre-se o perigo de esvaziar o conteúdo do mundo, pois, para o filósofo alemão, se ficarmos presos às formas inteiramente vazias que se originam do eu abstrato, nada será considerado em si e dotado de valor, mas somente quando produzido pela subjetividade do eu. O perigo disso tudo é a primazia do eu, de modo que não existiria "nenhuma espécie de eticidade, do direito, do humano e do divino, do profano e do sagrado que não necessite ser primeiramente estabelecido pelo eu e que, por isso, também não possa ser destruído pelo eu".[6] Hegel considera a ironia romântica de Schlegel como uma forma arrogante de conhecimento do mundo, que intitula de *genialidade divina*. O interessante é que embora critique e seja bastante severo com as ideias de Schlegel (como não é, por exemplo, com o conceito de ironia de Karl Ferdinand Solger), Hegel utiliza em diversos escritos quase as mesmas categorias (ou movimentos do espírito) que surgem na teoria da ironia romântica, ou seja, o autoconhecimento, autodistanciamento e auto-aniquilação, que são os instrumentos ou etapas através dos quais a ironia produz seus resultados.

Como indica Jure Zovko, a ironia romântica é muito mais que uma forma de leitura e compreensão do mundo e da literatura. Em suas duas acepções, seja como desconstrução das certezas epistemológicas no campo do conhecimento, ou, como instância metarreflexiva de uma arte que se vira para dentro de si mesma, a ironia romântica oscila entre os âmbitos do ceticismo em face de qualquer pretensão de verdade universal, e o otimismo

6. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estetica. O belo na arte.* Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 83.

com a possibilidade de contemplação do infinito ou absoluto através da arte.[7] Nas considerações que fez sobre a liberdade e o arbítrio incondicionado na ironia romântica, Schlegel retoma a concepção introduzida no ensaio "Sobre o estudo da poesia grega" da força artística presente no elemento interno regulador da obra de arte, cuja atuação, subsumida apenas à organização interior da obra, seria responsável pela objetividade observada na obra dos antigos. Ao agir de acordo com esse arbítrio incondicionado, que é uma condição fundamental para que a atitude irônica se realize, o artista não se pauta pela mera subjetividade, mas pela liberdade e autonomia de sua escolha ao se autolimitar, sendo capaz de agir criticamente em relação a si mesmo. O arbítrio incondicionado (*unbedingter Willkür*) evita que a criação de arte adentre ou permaneça em um estado que Schlegel denominava de "iliberal". Através desse elemento e alçando-se sobre si mesmo no momento irônico de reflexão crítica ou metacrítica, o artista busca alcançar a universalidade, ainda que trate de matéria individual.

Nesse sentido, o arbítrio incondicionado tem a função de auxiliar na busca pela distância estética e a objetividade. A reflexão crítica do artista sobre sua obra não tem o caráter de uma subjetividade que se intensifica, como afirmavam os críticos de Schlegel, mas, ao contrário, apresenta-se como signo da autolimitação do artista. Atuando entre a vontade e a liberdade artísticas, a ironia romântica não permite nem a exteriorização completa do interesse subjetivo do artista, nem a completa dissolução no objeto. Esse sentimento que surge da liberdade do artista "é um princípio de clareza, e, ao mesmo tempo limitador, porque

7. ZOVKO, Jure. *Friedrich Schlegel als Philosoph.* Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2010, p. 44.

aponta para a consciência do que é incondicionado".[8] O movimento complexo realizado pela ironia romântica se origina do próprio espírito da arte e não da vontade subjetiva do artista. Ainda que intencional, a destruição da forma não significa obediência cega ao arbítrio e à subjetividade do artista, já que sua arbitrariedade é incondicionada. Mas como demonstra Karl Heinz Bohrer, isso não significa que a ironia romântica seja uma instância de subjetividade elevada ao grau máximo (como pretendia Hegel), e nem tão pouco a mera expressão de uma conformação objetiva do referencial à obra de arte.[9] Um dos primeiros teóricos a reconhecer essa problemática foi Walter Benjamin, o qual afirma que até sua época o conceito de ironia romântica havia sido compreendido de forma unilateral, inclusive na acusação hegeliana (e também em Kierkegaard) de subjetivismo ilimitado. Para Benjamin, a ironia não destruía a obra de arte, mas, ao contrário, contribuía para sua indestrutibilidade ao revelar, em sua exteriorização, a Ideia das formas, a forma absoluta:

> "A forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-da-exposição, torna-se vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna. A Ideia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível, depois que a forma empírica, a expressão de sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela [...] A obra é um mistério da ordem,

8. STROHSCHNEIDER-KOHRS, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2002, p. 37.
9. BOHRER, Karl Heinz. *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 147.

> revelação de sua absoluta dependência com relação à Ideia da arte, de seu eterno e indestrutível ser-superado na mesma. Neste sentido, Schlegel conhece os limites da obra visível, além dos quais se abre o âmbito da obra invisível, da Ideia da arte".[10]

Grande parte da confusão na recepção da ironia romântica tem relação com a conclusão equivocada de que o artista age apenas conforme seu arbítrio, com a única intenção de expor sua subjetividade, aniquilando e subordinando tudo o mais à sua vontade. Como foi dito, essa leitura se origina na crítica severa de Hegel ao conceito de ironia em Schlegel. De acordo com alguns críticos, a ironia romântica era uma subjetividade sem substância, ou seja, a mera expressão do subjetivismo vazio e do aniquilamento de qualquer possibilidade de conhecimento do mundo. Para Hegel, do alto da retórica mística de suas pequenas certezas, o irônico romântico contempla o mundo ao redor como quem despreza qualquer conhecimento. Dessa maneira, quem defendesse o ponto de vista dessa ironia romântica schlegeliana, segundo a qual tudo o mais não passa de substância vazia, observaria os outros de uma forma superior, como se sua verdade mística fosse inalcançável.[11] Como consequência da leitura hegeliana da ironia romântica, grande parte da crítica posterior, inclusive a de Kierkegaard compreende a ironia romântica de Schlegel de forma um pouco enviesada.

10. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
11. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estetica. O belo na arte*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 83.

Assimilando a antiga ironia socrática, Schlegel a reinterpreta e insere como elemento central de sua teoria literária e de suas reflexões filosóficas. Assim, séculos após a atuação do filósofo grego, a ironia romântica será definida como beleza lógica e forma do paradoxo, passando a significar metacrítica, reflexão filosófica, ruptura ficcional, distância estética e forma de recepção da arte literária.[12] De acordo com Schlegel, foi a necessidade de encontrar a solução para o problema da objetividade na obra de arte moderna um dos principais elementos que o conduziram à ironia romântica. Essa busca começa em suas reflexões sobre a poesia moderna, em textos como "*Sobre o estudo da poesia grega*",[13] publicado entre 1795 e 1796.

O longo ensaio, também intitulado pela recepção crítica de *Studium-Aufsatz*, tem como uma de suas preocupações centrais a busca por um princípio interno organizador para a poesia moderna. A partir da constatação de que a poesia grega havia descoberto o segredo de permanecer objetiva, embora tratasse de matéria individual, Schlegel chega à conclusão de que a saída para esse paradoxo requer uma força artística que possa regular, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, natureza e liberdade, unificando e separando o real e o ideal na obra de arte literária.

12. "Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo o que é ao mesmo tempo bom e grande". SCHLEGEL, Friedrich. KA -II, p. 153. *Lyceum* [48].

13. SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2019.

A ironia romântica, enquanto atitude que se fundamenta na clareza de consciência e agudez do espírito, deve ser capaz de propiciar ao autor a distância estética necessária em relação à sua própria obra. Desse modo, ela representa a força motriz aglutinante, o princípio interno organizador entre os âmbitos da crítica, da reflexão filosófica, da criação artística e da exteriorização literária. Para compreender esse tipo de teoria sobre a ironia que surge no primeiro romantismo alemão é preciso investigar a distinção realizada por Schlegel entre ironia socrática e ironia romântica. Com o mesmo propósito, é preciso analisar a assimilação de alguns termos advindos da tradição literária e filosófica, bem como as severas restrições impostas ao conceito de ironia romântica por Hegel. As questões inerentes à comunicação total e à ininteligibilidade, inseridas na teoria de Schlegel, são importantes instrumentos para a compreensão da ironia romântica enquanto *locus* de reflexão crítica, forma de exposição da arte e busca pela perfectibilidade infinita, no espaço da criação literária.

Em seu sentido original, a palavra grega *εἴρων* [eiron] significava "[...] aquele que fingia não saber ou não conhecer do assunto tratado, que falava ou agia com dissimulação com o intuito de mascarar e ocultar algo".[14] Advinda do indo-europeu *uerh*, onde denotava "falar seriamente", o termo seria incorporado ao grego, alterando seu significado para o campo semântico da dissimulação. Na comédia grega, a figura do irônico representava a dissimulação que ocorria através da ação do homem que não se mostrava inteiramente à luz, diminuindo-se intencionalmente em face do oponente, o *alazon*, o sujeito fan-

14. CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Reference Books, 1999, p. 428.

farrão que supunha saber mais do que em realidade sabia. Nas obras de Aristófanes (Séc. V a. C.), a palavra *eiron* estava relacionada ao ataque verbal, ao subterfúgio, e à intenção de ridicularizar o oponente através do deslocamento intencional do discurso.[15]

A ironia em Aristófanes diz respeito ao âmbito da injúria, enquanto o *eiron* indicava alguém de caráter manhoso e pérfido, caracterizado em paralelo ao *alazon*, na Antiguidade. Como é possível perceber, em sua origem, a ironia contrasta decisivamente daquela ideia de urbanidade e de diálogo que viria a ter, mais tarde, com Sócrates (Séc. IV a. C.). Mas, é com o filósofo grego que o conceito ganha a dimensão e a importância que conservaria na posteridade, de modo que o desenvolvimento do conceito de ironia não pode ser separado da personalidade e da influência de Sócrates.

O jogo dialético estabelecido pelo filósofo grego para determinar a validade de seus argumentos, pressupunha a escolha da estratégia de ocultar intencionalmente o que sabia sobre o assunto para levar o oponente ao conhecimento da verdade. Todavia, diferentemente da acepção originária do *eiron*, que buscava desqualificar o adversário de um modo muitas vezes grosseiro, Sócrates é exemplo de urbanidade. É por essa razão que a ironia socrática representou uma nova possibilidade de exteriorização e reflexão filosófica, para Friedrich Schlegel. A aparição da ironia em qualquer lugar, não se restringindo apenas ao discurso na assembleia, ao foro privilegiado das discussões do tribunal, indicaria outra característica singular

15. KNOX, Norman. *Die Bedeutung von Ironie. Einführung und Zusammenfassung*. *In*: HASS, Hans-Egon; MOHRLÜDER, Gustav-Adolf. *Ironie als literarisches Phänomenon*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, p. 21-30.

da atitude irônica no filósofo grego, o fato de surgir em qualquer lugar. Assimilando essa noção socrática da ironia como algo fora do comum, extraordinário e paradoxal, a ironia romântica se revela como uma atitude de espírito presente em toda parte, perpassando as mais diversas formas de exteriorização literária. Mas se o debate de ideias na época de Sócrates ocorria com um interlocutor "real", na ironia romântica o artista reflete e dialoga no interior da obra, realizando sua própria crítica.

Instrumento e agente da reflexão metacrítica que ocorre com o distanciamento estético, e, ao mesmo tempo, necessária para que o poeta-filósofo possa realizar o movimento simultâneo de entrar e sair de si, a ironia romântica representa a possibilidade de autolimitação e autodistanciamento na obra de arte literária. Como pressupunha a elevação dos interlocutores acima do tema escolhido, de maneira a possibilitar a observação de uma questão a partir de diversos âmbitos e ângulos, ela leva igualmente em consideração o fato de que a maioria dos autores seria capaz de se elevar acima de suas próprias obras. Atuando como elemento interno organizador que possibilita a ação recíproca entre a reflexão metapoética e a exteriorização literária objetiva, o jogo irônico torna-se significativo para o processo de criação, porque favorece um *locus* privilegiado, a partir do qual o artista pode contemplar a obra e o ato de criação. O referido caráter acósmico de Sócrates, isto é, o fato de não pertencer a lugar algum e, ao mesmo tempo, a todos os lugares, é assimilado por Schlegel em sua acepção de que a ironia poderia surgir em qualquer lugar.

A urbanidade e o dialogismo da ironia socrática seriam incorporados pela ironia romântica. Mas, enquanto em Sócrates a estratégia irônica visava demonstrar ao interlocutor o equívoco de sua pressuposta certeza da

verdade ou do conhecimento de algum assunto, na ironia romântica esse diálogo se realiza entre o artista e sua consciência. Aristóteles (384-322 a. C.) acreditava que a ironia pertencia ao âmbito da retórica e da ética, pois, como uma estratégia de persuasão seu uso não poderia ser indiscriminado, sendo necessário saber até que ponto era conveniente, bom ou decoroso persuadir. Por essa razão, o filósofo grego trata da ironia enquanto forma negativa de desvio da verdade, na *Ética a Nicômaco*, e como uma nobre forma de gracejo ou brincadeira, na *Retórica*.

Em seu sentido de persuasão e dissimulação, a ironia foi incorporada às estratégias da retórica clássica. A questão do decoro, ou seja, a importância de reconhecer se era adequado utilizar a ironia como forma de persuasão foi ainda levantada por Cícero (106-43 a. C.), um dos autores responsáveis pela introdução do termo em língua latina. Cícero descrevia a ironia como uma forma de *dissimulatio urbana*, ou seja, enquanto mescla de seriedade e jogo. Nos livros VIII e IX de sua *Institutio Oratoria*, Quintiliano (35-95 d. C.) também alude à ironia como forma de dizer o oposto do pensado, e sua compreensão do fenômeno remete igualmente à dissimulação da ironia socrática. Esse conceito clássico de ironia enquanto *dissimulatio* permanece praticamente inalterado até o século XVIII, quando passa a ter o significado de uma "atitude e consciência do jogo que se dá na obra sobre a própria obra".[16]

No primeiro romantismo alemão, a urbanidade se revela na profusão de obras com eminente viés dialógico. São escritos que trazem o título de carta, ensaio, relato, descrição, diálogo, fragmento, confissão e conversa, exteriorizando aquela atmosfera de expansão da consciência crítica e busca de conhecimento que a ironia socrática propiciava, e que fora incorporada pelos românticos. A ironia poderia ser encontrada ainda no filosofar e poetizar em conjunto, harmonicamente, que seria denominado por Schlegel e Novalis como o *simpoetizar* e *sinfilosofar*. Advindos da Antiguidade clássica, esses temas foram assimilados à ironia romântica schlegeliana. Enquanto brincadeira séria e reflexão dialógica, a ironia constitui uma saída para o paradoxo da impossibilidade de comunicação total, sendo um dos temas centrais de alguns fragmentos de Schlegel. Por essa razão, o filósofo alemão afirma que a ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária, de modo que seria impossível tanto simular quanto denunciar esse tipo de ironia.

A partir de Schlegel, a ironia passa a significar a reflexão e metarreflexão artísticas, descrevendo a atitude daquele que cria perante sua própria obra e existência, sendo igualmente, portanto, uma reflexão filosófica. Como foi dito, esse deslocamento do sentido e da aplicação da ironia socrática à ironia romântica também representa a busca por algo que pudesse realizar ou resolver uma das questões centrais de seus escritos sobre a Antiguidade clássica: a questão da objetividade da obra de arte literária. Com Schlegel, a figura de Sócrates é assimilada e inserida na ironia romântica, onde passa a significar a reflexão filosófica e a metacrítica, demonstrando e expondo os limites do artista e da arte, no jogo ao mesmo tempo sério e lúdico da literatura.

Ironia é parábase permanente

Se a assimilação da ironia socrática à ironia romântica foi uma das formas encontradas pelo crítico para re-

16. BEHLER, Ernst. *Klassiche Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Urpsrung dieser Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

cuperar a antiga ironia em seu caráter urbano, ainda que transferindo essa urbanidade para o âmbito intelectual, a incorporação de diversos termos da tradição literária também fez parte desse esforço. Assim, no intuito de definir esse fenômeno, é necessário observar a terminologia utilizada por Schlegel para estabelecer o conceito de ironia romântica. Advindos da tradição literária, termos como "parábase", "bufão", "forma do paradoxo", ou ainda "bufonaria transcendental", auxiliam Schlegel em sua transposição da ironia socrática para a ironia romântica. O bufão era um dos personagens da *commedia dell'arte*, gênero de teatro popular que vigorou entre os séculos XVI e XVII na Europa.[17] Esse tipo de teatro foi desenvolvido principalmente na Itália medieval, onde grupos ou associações de artesões, os "arti", de onde o gênero deriva seu nome, apresentavam-se nas praças e mercados populares. As aparições bufonescas tinham o intuito de entreter o público nas feiras e praças, e preparar a entrada em cena de outros atores, de forma que sua atuação era calcada no improviso e no arranjo espontâneo. Essa personagem representava ainda o papel do dramaturgo, encenando uma autocrítica e apontando para eventuais enganos ou excrecências na encenação.

Ao atuar como o próprio autor, o bufão personificava o deslocamento irônico da crítica para o momento da encenação, e não enquanto instância que atua normalmente *a posteriori*. Essa metacrítica realizada pelo bufão foi deduzida por Schlegel, que inseriu esse elemento da tradição literária em sua teoria da ironia romântica. Nesse sentido, através da figura insólita do bufão, o crítico

17. VENDRAMINI, José Eduardo. A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 24, n. 1, pp. 57-83, 2001.

também enfatiza o desenvolvimento do discurso irônico como forma de instância crítica. No fragmento 42 da *Lyceum*, Schlegel acrescenta uma variação ao termo "bufão", introduzindo o conceito inusitado de "bufonaria transcendental", quando afirma que "há poemas antigos e modernos que exalam continuamente, no todo e nas partes, o sopro divino da ironia. Neles vive uma autêntica bufonaria transcendental".[18] O adjetivo "transcendental", que remete aos escritos de Fichte, significa que nesse tipo de ironia a reflexão sobre o processo criador deve levar em consideração certas categorias apriorísticas do pensamento, como na filosofia transcendental de Fichte, na qual o "eu" ocupa o lugar central. A bufonaria transcendental indica a ação do autor que reflete sobre as condições de existência da obra, como a poesia que reflete sobre si mesma, enquanto exteriorização artística "cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que, portanto, por analogia com a linguagem técnica filosófica, deve se chamar de transcendental".[19] Rindo constantemente de sua própria tolice, o bufão é a atitude do crítico e do autor, os quais se encontram imbuídos do espírito da ironia e devem, portanto, ter a clareza de consciência (*Besonnenheit*) de saber que o processo artístico é infinito em sua reflexão sobre si mesmo.

Outro termo advindo da tradição literária e incorporado à concepção de ironia romântica de Schlegel é a "parábase". Originária da comédia grega, encontrando-se presente nas comédias de Aristófanes (séc. IV a. C.), comediógrafo muito admirado por Friedrich Schlegel, a

18. SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Fragmente*. In: KA-II, p. 152, *Lyceum* [*42*].

19. SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Fragmente*. In: KA-II, p. 204, *Athenäum* [238].

parábase representa uma das seções da estrutura da comédia na qual o coro se dirige diretamente à *audiência*. A atuação do coro na parábase geralmente se dava através de falas que continham o ponto de vista do autor, de modo que o crítico a utilizaria para definir a presença do artista no movimento autorreflexivo e metacrítico da ironia romântica. A ruptura na encenação realizada pelo coro na parábase é compreendida como uma atitude análoga ao emergir do autor a partir de sua obra. Nesse sentido, Schlegel define a ironia romântica como "parábase permanente", o que, no âmbito da literatura significa a atitude de constante e contínua de reflexão e autocrítica que deve ocorrer na obra de arte.

Com o significado mais profundo de um emergir em meio à encenação, tanto o bufão italiano quanto o coro na parábase grega são figuras as quais remetem para uma espécie de instância metacrítica e autoral; uma atitude crítica e reflexiva inserida por Schlegel no centro de sua teorização sobre a ironia. O conceito de ironia romântica também pode ser compreendido como um pêndulo que oscila entre dois âmbitos, o comum e o transcendental. Em seu eterno ir e vir, funcionando como um *perpetuum mobile* da criação, reflexão e crítica, o fenômeno da ironia deixa marcas do infinito no finito. Através da autolimitação do artista, em sua elevação sobre a própria arte, a ironia romântica permite a contemplação para fora do âmbito finito e limitado da condição humana. Essa atitude irônica "contém e estimula um sentimento do conflito insolúvel do incondicionado com o condicionado, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total".[20] Assim, a ironia romântica é o instrumento indispensável na busca

20. SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Fragmente*. In: KA-II, p. 160. *Lyceum* [108].

pela ação recíproca entre os modos de criação do artista, sendo também um dos agentes propulsores de sua autonomia artística.

Todavia, para que o artista seja capaz de refletir e criar simultaneamente, e para que possa ainda representar a ironia como forma de exposição da arte em sua obra, uma série de movimentos é necessária. Schlegel denomina essa série necessária de movimentos do espírito criador de "autocriação" (*Selbstschöpfung*), "auto-aniquilamento" (*Selbstvernichtung*) e "autolimitação" (*Selbstbeschränkung*). Essas três instâncias da ironia, ou processos de criação artística, podem ser compreendidas de um modo mais claro substituindo-se a complexa terminologia fichteana utilizada por Schlegel. A autocriação representa o momento espontâneo de criação artística. O auto-aniquilamento é a reflexão e autocrítica que o artista deve ser capaz de fazer sobre sua obra. Esse movimento também significa o ato de "aniquilar" a própria obra, recriando-a em um nível mais elevado, assim como a observação crítica de todo o processo. Por outro lado, a autolimitação indica o distanciamento que o criador necessita, ao elevar-se sobre sua arte para poder desenvolver de modo artístico e irônico aquilo que foi capaz de compreender a partir da autolimitação.

A terminologia e a sistemática adotadas por Schlegel para definir os modos de atuação do espírito criador no âmbito da arte são deduções que o crítico fez, com base em seus estudos da filosofia de Fichte. Grande parte do significado que o autor da *Doutrina-da-Ciência* (1794) teve para Schlegel e Novalis advém do fato de ter colocado a liberdade humana como o objetivo supremo de suas reflexões filosóficas.[21] Para Fichte, a destinação da exis-

21. BEHLER, Ernst. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Fer-

tência humana estava intimamente relacionada ao âmbito da liberdade e do aperfeiçoamento infinito, de forma que a criação artística, por meio do procedimento irônico, poderia elevar-se a uma consciência superior, um "pensar superior", na terminologia de Fichte.[22]

De acordo com esse processo, a autolimitação irônica é responsável pelo distanciamento estético necessário para a reflexão e a construção de sentido na criação artística. É o que denota Schlegel quando afirma que "sentido é autolimitação", ou seja, um resultado de autocriação e auto aniquilamento. Desse modo, a autolimitação surge da relação recíproca entre autocriação e o auto-aniquilamento. Elementos essenciais no processo criativo, a autocriação e o auto-aniquilamento determinam a importância de uma obra de arte literária, pois o que não se aniquila não tem valor; e sem o distanciamento que a autolimitação proporciona nenhum artista é capaz de criar. O termo "auto-aniquilar" também é usado em diversos fragmentos de Schlegel como sinônimo de ironizar, o que poderia parecer uma tautologia, já que o auto-aniquilamento é um dos processos da denominada ironia romântica.

Ironia romântica e ininteligibilidade

Outro aspecto muito importante da ironia romântica de Friedrich Schlegel está relacionado à compreensão da arte literária, ou melhor, às condições de sua inteligibilidade. No ano de 1800, com o intuito irônico de auxiliar

dinand Schöningh, 1997, p. 110.

22. FICHTE, Johann Gottlieb. *Fichtes Werke*. Bd. I. Berlin: Walter de Gruyter, 1971, p. 108.

aqueles que tinham certa dificuldade em compreender toda a ironia presente em seus fragmentos, por considerarem seu estilo hermético e enigmático, Schlegel publica o ensaio "Sobre a Ininteligibilidade" (*Über die Unverständlichkeit*), no qual realiza uma classificação sistemática da ironia.[23] De acordo com essa taxonomia schlegeliana da ironia, o fenômeno compreenderia desde a ironia grosseira ou rude (*Grobe Ironie*), a ironia fina ou delicada (*die feine oder die delikate Ironie*); (*die extrafeine Ironie*), a ironia séria (*redliche Ironie*), a ironia dramática (*die dramatische Ironie*), a ironia dupla (*die doppelte Ironie*), até chegar ao limite da "ironia da ironia" (*die Ironie der Ironie*).[24]

Apontando para o fato de que certa dose de incompreensão é parte integrante de qualquer texto literário, e mesmo de toda comunicação humana, o crítico também questionaria "se a ininteligibilidade seria mesmo tão reprovável e ruim".[25] O ensaio *"Sobre a ininteligibilidade"* também tem relação com outro elemento muito importante para a crítica literária: a hermenêutica. Para ser capaz de compreender o que se situa entre a letra e o espírito de um texto, enquanto instrumento da exegese crítico-literária, a hermenêutica deveria considerar o fato de que por mais que se esforce em busca da comunicação total, toda comunicação humana é também signo de uma limitação. Além da consciência desse limite, oculto nas arestas e partes ininteligíveis de um texto, a hermenêutica schlegeliana pressupõe a compreensão simultânea das partes e do todo na obra de arte literária. A exposição sobre a

23. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos críticos. (Lyceum, Pólen, Athenäum, Ideias) seguido do Ensaio sobre a Ininteligibilidade*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 119-133.

24. *Idem*, p. 128.

25. *Idem, ibidem*.

ironia inserida em *Sobre Ininteligibilidade* é também uma resposta aos críticos dos fragmentos da revista *Athenäum*, os quais não compreendiam toda a extensão da verdadeira revolução estético-sentimental proposta pelos românticos.

Na concepção da hermenêutica desenvolvida por Schlegel, levar em consideração esse âmbito do indizível, do inexplicável, do inenarrável, significa mais que a conhecida tópica kantiana do *Besser-Verstehen*, ou seja, que se deve compreender um autor muitas vezes melhor do que ele mesmo se compreendera. Como pondera Márcio Seligmann-Silva, essa espécie de anti-hermenêutica romântica "enfatiza a não-compreensão e o elemento fragmentário do mundo e do eu".[26] Talvez essa seja uma das razões para a polêmica em torno dos fragmentos da *Athenäum*, a ininteligibilidade ou incompreensibilidade (*Unverständlichkeit*) proporcionada por certas ideias dispostas intencionalmente na configuração fragmentária. Por isso a aproximação entre a ironia e a *Witz* (chiste), entendido como a rapidez do pensamento. Já Rudolf Haym, em sua *Escola Romântica* (1870) pontuava essa proximidade entre ambas as coisas, afirmando que havia uma "relação de irmandade entre a ironia e a *Witz*".[27]

Inserida por Friedrich Schlegel no centro de sua teorização crítico-literária, a ironia romântica apresenta-se como atitude espiritual e forma de exposição da arte que problematiza diversas questões e relações significativas para o processo artístico. Enquanto distanciamento consciente e livre do artista em relação à sua própria criação,

26. SELIGMAN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros, *Dimensões*. Vol. 30, 2013, p. 17-51.

27. HAYM, Rudolf. *Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes*. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1977 [1870].

ela é também *medium* e agente de rupturas, seja por sua situação no conteúdo, seja como forma de expressão (ou expressão irônica na forma). No cerne dessa literatura que toma a si mesma como objeto de reflexão crítico-literária, a ironia aproxima a poesia e a filosofia. Em seu caráter progressivo e no movimento centrífugo e centrípeto de sua manifestação, ela expõe a obra, o momento de reflexão criadora e até mesmo a singularidade do autor. Assim, seja na aparente indiferença e no desaparecimento do autor em face do sofrimento do herói épico, e na consciência do abismo que separa os homens no romance da modernidade, também teorizado por Georg Lukács como o "desterro transcendental", o conceito de ironia representa a seriedade reflexiva do filósofo-poeta capaz de contemplar o infinito e o incondicionado a partir do condicionado, percebendo toda a limitação de seu ser. Nesse sentido, a ironia reside no riso irônico do indivíduo que reconhece a necessidade e a impossibilidade de comunicação total, a condição frágil e inconstante da existência humana. Como o espírito romântico que "parece fantasiar agradavelmente sobre si mesmo", a teoria da ironia romântica é um dos aspectos mais singulares e modernos da poética e do pensamento primeiro-romântico.[28]

28. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos críticos (Lyceum, Pólen, Athenäum, Ideias) seguido do Ensaio sobre a Ininteligibilidade*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 94, fragmento *Athenäum* [418].

TERCEIRA LIÇÃO
A filosofia da história romântica

> "Friedrich Schlegel renovou o debate sobre os antigos e os modernos, desenvolvendo daí a teoria do romântico, que a interpretação de seu irmão difundiu, literalmente, através do mundo inteiro".
>
> René Wellek.[1]

> "O espírito de toda a minha poesia parece ser a harmonia entre o antigo e o moderno".
>
> Friedrich Schlegel.[2]

A compreensão histórica de literatura no primeiro romantismo alemão decorre, entre outros aspectos, dos escritos de Winckelmann, Herder, Lessing, assim como da relação dialética entre o clássico e o romântico estabelecida por Goethe e Schiller. Nesse contexto, a aproximação antitética entre o antigo e o romântico tem um papel central na determinação das principais teorias românticas de literatura. A partir do modo como esses pensadores que precederam a geração de Iena compreenderam as épocas da arte, teóricos como Friedrich e August Wilhelm Schlegel passaram a perceber que a forma idealizada e muitas vezes exagerada (como é o caso de Winckelmann) de se observar os antigos carecia de uma renovação. Surgida praticamente duas décadas antes dos *Cursos de estética*

---

1. WELLEK, René. *História da crítica moderna*. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Editora Herder, 1967, vol. II, p. 5.
2. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 368.

de Hegel, a *Doutrina da Arte* (1801) de August Wilhelm Schlegel observa perfeitamente que aquilo que Winckelmann considerava como um todo da história da arte na verdade constituía apenas uma de suas metades. A outra metade, a época dos modernos, somente seria objeto de verdadeiros estudos a partir da época dos românticos. A consciência histórica sobre a antinomia entre as épocas, ou seja, a noção da diferença entre a poesia (literatura) dos antigos e dos modernos é um dos pilares da teoria de literatura do primeiro romantismo alemão.

Essa percepção histórica sobre a literatura fundamenta grande parte dos escritos, teorias e temas do movimento romântico de Iena. É possível contemplar essa dialética na maioria das criações de Schlegel e de seu irmão August Wilhelm. As revistas que publicam entre os anos de 1798 e 1801 (*Athenäum*, *Lyceum*), bem como suas obras teóricas e romances são fruto da ação recíproca (*Wechselwirkung*) entre o antigo e o moderno. A ironia romântica de Schlegel, por exemplo, surge a partir da junção de termos da tradição filosófica e literária, tais como a ironia socrática, a parábase do coro grego, aos quais o pensador aproxima fenômenos de *seu tempo*. A combinação entre o antigo e o moderno atravessa igualmente a crítica e a criação dos românticos. Suas obras revelam não apenas o imenso respeito e admiração pela Antiguidade, mas a busca pela aproximação entre dois mundos.

A delimitação entre as épocas da arte literária realizada por Schlegel em textos como "*Sobre o estudo da poesia grega*", publicado em 1795, quase que concomitantemente aos ensaios de Schiller sobre o poeta ingênuo e sentimental, não teria sido possível sem o seu conhecimento histórico e a clara delimitação do que era a poesia dos antigos e a dos modernos.[3] Na verdade, a ocupação de

3. O escrito *Über das Studium der griechischen Poesie*, também co-

Schlegel com os períodos da arte principia já em seus estudos sobre a antiguidade clássica, no ano de 1794, quando o filólogo alemão passa em revista praticamente todas as etapas da arte grega, sempre levando em consideração não apenas a poesia em si, mas sua relação com a materialidade histórica dos povos estudados. De fato, essa forma de estudar a literatura de outras épocas, observando detalhes políticos, sociológicos, culturais é algo que faz dos escritos historiográficos dos irmãos Schlegel os primeiros exemplos modernos de estudo histórico-filológico de caráter não dogmático. Seguindo a lição de Winckelmann, mas não enfatizando apenas o aspecto de perfeição e acabamento que a arte grega fora capaz de alcançar, Schlegel discute as razões para a epopeia, a tragédia e a comédia terem existido da forma como existiram nas épocas que surgiram, se desenvolveram e desapareceram.

Essa filosofia da história, de cunho eminentemente materialista (ainda que *avant la lettre*) é responsável pela admiração que grandes filólogos como Ernst Robert Curtius e Erich Auerbach nutriam por Friedrich Schlegel. Uma das premissas mais importantes do pensamento historiográfico de Friedrich Schlegel é o conhecimento das épocas da poesia, ou seja, a certeza de que não podemos conhecer o clássico (antigo) sem o progressivo (moderno). De modo semelhante ao que Winckelmann postulara no campo das artes visuais, Schlegel indica que havia quatro escolas principais da poesia entre os gregos, a jônica, a dória, a ateniense e a alexandrina e que a arte helênica atingiu o grau máximo de perfeição ao atravessar todos os ciclos de sua formação natural: nascimento, desenvolvimento, plenitude e declínio. Entre os gregos, a

nhecido como *Studium-Aufsatz*, foi iniciado em 1795, e publicado parcialmente na revista *Deutschland*, (Alemanha), em 1796.

poesia havia encontrado a perfeição e o acabamento. Já no caso da época moderna, a arte literária se caracteriza por pertencer ao sistema progressivo da formação artificial, na qual a perfeição completa é apenas um ideal que jamais pode se concretizar, porque jamais pode se concretizar, porque toda vez que um máximo relativo é atingido uma nova fase é instaurada.

Diante da incomensurável distância que separa o historiador de todas as obras e fragmentos que a Antiguidade deixou, em toda a sua multiplicidade e variedade, Schlegel afirma que é preciso se concentrar, enquanto filólogo, historiador e crítico de arte nas relações que todo o conjunto fornece, pois sem essa visão do todo o conhecimento histórico permanecerá sempre incerto. O objetivo principal do estudo histórico deveria, então, procurar essas diferenças e aproximações, buscando os pontos de contato, os limites e fundamentos da arte.[4]

A herança de Winckelmann

Ainda na década de 1770, Johann Gottfried Herder questionava onde se encontrava o Winckelmann da poesia alemã, um estudioso capaz de realizar no âmbito da literatura aquilo que o autor da *História da arte da Antiguidade* (1763) fizera pela escultura antiga, estabelecendo as leis de seu desenvolvimento histórico. A questão levantada por Herder encontrará resposta nos estudos e pesquisas de Schlegel sobre a literatura dos antigos e dos modernos.

4. SCHLEGEL, Friedrich. *Studien des klassischen Altertums*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1979, p. 3.

Desde então, diversos estudiosos indicam que Schlegel realmente cumpriu a profética sentença herderiana. Rudolf Haym, em sua *Escola Romântica* (1870), apontou para a perícia com que o jovem filósofo fundamentou sua perspectiva histórica da literatura, buscando conceituar a relação entre a poesia dos modernos e a dos antigos em seus diversos ensaios.

Ao afirmar que Winckelmann foi o primeiro a sentir a antinomia entre o antigo e o moderno e que o historicismo winckelmanniano seria o melhor caminho para uma filosofia da filologia, Schlegel almejava fundamentar sua concepção de que os âmbitos separados da crítica, da filosofia, da filologia e da história da arte deviam se unificar. Para Winckelmann, na Antiguidade a exteriorização artística começara com as figuras mais simples, nas quais a forma e o conteúdo ainda se conservavam muito próximos. Com o gradativo desenvolvimento, a arte passa a ser cada vez mais sofisticada, até atingir o seu ápice e ser teorizada por estudiosos, para depois perder-se em artifícios e adereços desnecessários, desaparecendo com o passar do tempo.[5]

É possível observar essa mesma lógica de Winckelmann, e a forma como o mesmo contemplava os antigos, em diversos escritos de Schlegel, como em "*Sobre as escolas da poesia grega*", de 1794, na qual o pensador percorre toda a sequência do desenvolvimento das escolas jônica, dórica, ateniense e alexandrina. Schlegel observa que a decadência da arte literária grega foi o resultado tanto de processos sociais, quanto de ciclos "naturais" no âmbito da arte, como os fenômenos da natureza. Na verdade, quase todos os escritos da primeira fase da filosofia da história de Schlegel ecoam preceitos de Winckelmann,

5. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien: Phaidon, 1934, p. 26.

como a ideia de que a história da arte deve expor toda a sequência de seu desenvolvimento orgânico, e que mesmo as diferenças entre os mais diversos estilos e povos precisam ser deduzidas a partir da própria história, daquelas obras que nos restaram da Antiguidade.[6]

Em seus *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803), Schlegel deixa patente sua adesão, ao menos em parte, à filosofia da história de Winckelmann no que concerne aos antigos. Já no primeiro fragmento dessa série o filósofo escreve: "A diferença entre o clássico e o progressivo é de origem *histórica*, por isso ela está ausente na maioria dos filólogos. Também nesse aspecto, com Winckelmann começa uma época inteiramente nova".[7] Assim como o estudioso da Antiguidade, Schlegel acreditava que uma história natural da arte e do gosto deve levar em consideração o desenvolvimento histórico da poesia, seu caráter, as relações entre as diversas épocas, as razões para sua aparição, seu auge, seu declínio. A partir da constatação de que Winckelmann estabelecera uma doutrina material da *Antiguidade*, restava então aos modernos, de acordo com Schlegel, ter a clareza sobre a diferença fundamental entre os antigos e os modernos. Mas embora concorde com as colocações do autor de *História da arte da Antiguidade* sobre a arte grega e seu estado de perfeição, Schlegel pensa de um modo diferente sobre a valoração da antinomia entre os antigos e os modernos, pois enquanto Winckelmann considerava a arte moderna infinitamente inferior à dos gregos (e por isso ela deveria emular os mesmos), Schlegel busca a aproximação recí-

6. *Idem, Ibidem.*

7. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 9.

proca entre essas duas épocas da poesia. O crítico acreditava que somente absorvendo o espírito da arte antiga de um modo renovado é que a literatura reflexiva, subjetiva e filosofante da modernidade conseguiria se alçar ao mesmo nível, resolvendo muitas de suas questões estéticas, como é o caso da representação objetiva.

A crítica de literatura enquanto filosofia da filologia

Outro âmbito no qual o estabelecimento da antinomia entre os antigos e os modernos torna-se essencial é a crítica de literatura. Para Schlegel, a atuação do crítico de literatura se assemelha, em muito, à do filólogo, razão pela qual ele denomina a crítica literária de filosofia da filologia. Inspirado, em parte, nas investigações filológicas de Friedrich August Wolf sobre a épica de Homero, e a publicação da obra *Prolegomena ad Homerum* (1795), o pensador desenvolve a concepção de que a crítica de literatura e o trabalho filológico são instrumentos imprescindíveis para a completude e o aperfeiçoamento da própria literatura. Propondo uma exegese crítico-literária que aproxime a reflexão filosófica, a crítica e o estudo histórico-social da literatura, Schlegel indica que "o verdadeiro lugar da crítica é a filologia".[8] Essa afirmação remete ao encontro inusitado da filosofia com a filologia no pensamento de Friedrich Schlegel, ou seja, a aproximação entre sua visão histórica dos fenômenos literários herdada de Winckelmann, Herder e Lessing, a seriedade filológica

8. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 52.

no trato dos textos e manuscritos originária da escola de Wolf, e a filosofia de Fichte.

Através do contato com a obra filológica dos antigos estudiosos de Alexandria, os denominados *diaskeuastas*, Schlegel desenvolve a concepção de que o exercício de crítica literária deve ser uma tarefa infinita. Em sua origem, o termo *diaskeuase* faz referência aos estudiosos do período alexandrino, quando aqueles que tinham por atividade o estudo e a reposição dos textos homéricos apesar de denominados de gramáticos e críticos, também eram chamados de *diaskeuastas*. Nesse sentido, a *diaskeuase* significa a "ação de construir, pôr em ordem, revestir, disfarçar alguém com vestes, preparar uma pessoa para ação ou guerra, revestir com ornamentos ou apetrechos, e manipular medicamentos".[9] Assim, a concepção de crítica literária como tarefa infinita pode ser entendida nos mesmos termos da transformação da obra literária, no sentido que lhe emprestara Goethe em seu escrito *"Sobre a metamorfose das plantas"* (1790), ou seja, como a infinita mutação de formas no âmbito da natureza.

Schlegel parte dessa concepção de crítica como atividade infinita de reposição de um texto para o estabelecimento de uma crítica de literatura que complemente a obra artística de um modo artístico e progressivo. Como outros termos assimilados da tradição e da Antiguidade clássica, a *diaskeuase* passa a ser o signo de prática textual filosófica e filológica, criatividade crítico-literária, reflexão e criação literária em segunda potência. Assim, a crítica de literatura recupera a noção de restabelecimento e reposição de um texto através das atividades de interpretação, complementação da obra, transformando-a em um processo que se assemelha à reflexão potenciada na filosofia de Fichte, ou seja, um pensar sobre o pensar, uma reflexão sem limites. Mais tarde, Walter Benjamin capta a apropriação que Schlegel faz do conceito de reflexão infinita na filosofia de Fichte e sua inserção em sua crítica de literatura, afirmando que "o pensar do pensar como esquema originário de toda reflexão também está na base da concepção crítica de Schlegel".[10]

Como os antigos críticos de Alexandria, os quais buscaram diminuir a distância incomensurável entre sua época e a de Homero, a crítica de literatura de Friedrich Schlegel procura aproximar os âmbitos da poesia e filosofia, outrora unificados, em uma crítica ao mesmo tempo poética, filosófica, filológica, divinatória e genial. Nessa tarefa infinita, o papel do crítico de literatura é contribuir para que o diálogo entre o autor, a obra, e o leitor seja intensificado. Walter Benjamin foi um dos primeiros críticos modernos a identificar a importância que a crítica assume no primeiro romantismo, e mesmo seu caráter de tarefa impossível, como a atividade de tradução. De acordo com Benjamin, se a arte representa o medium-de-reflexão, a crítica nada mais significa que a elevação e potenciação da obra de arte, o *locus* privilegiado de contemplação das determinações do espírito, e o instrumento de reflexão sobre a arte e a própria crítica. Desse modo, a tarefa infinita do crítico enquanto um *diaskeuasta* moderno se aproxima do trabalho realizado pelos antigos críticos de Alexandria, cujo método Schlegel inseriu tanto em sua teoria, como concretizou em suas inúmeras *caracterizações*.

9. NEVES, Maria Helena de Moura; DEZOTTE, Maria Celeste; MALHADAS, Daisi. *Dicionário Grego-Português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 338.

10. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica ade arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 48.

Um dos aspectos mais interessantes da filosofia da história dos irmãos Schlegel reside no fato de que, na prática, suas obras e fragmentos acabam por dar um novo caminho para uma discussão sobre os antigos e modernos que remonta ao final do século XVII e começo do XVIII, principalmente com Charles Perrault e sua reflexão sobre a superioridade (ou não) dos antigos. Hans Robert Jauss descreve como principalmente após a publicação de *"Poesia ingênua e Poesia sentimental"* (1795-1796) de Schiller, e *"Sobre o estudo da poesia grega"* de Schlegel, o longo debate conhecido como *Querela entre os antigos e modernos* teve um de seus capítulos mais contundentes. Para Jauss, a discussão sobre a antinomia entre antigos e modernos levantada por Schiller e Schlegel em seus escritos insere-se no gênero literário do *paralelo*, uma das formas literárias favoritas da tradição no que concerne à *Querelle des anciens et des modernes.*[11]

Embora haja certa aproximação entre as concepções de Schiller sobre o ingênuo e o sentimental, e as ideias de Schlegel sobre o objetivo e o interessante, a origem e a intenção dos escritos de ambos os autores diferem substancialmente. Enquanto os escritos de Schiller sobre o poeta ingênuo e sentimental respondem basicamente a três questões: são uma resposta e um posicionamento em relação a Goethe, considerado um poeta ingênuo; apresentam os dois modos poéticos de criação dos dois autores, e, por fim, ecoam as pretensões filosóficas de Schiller. Publicada na revista *As Horas* entre os anos de 1795 e1796, a obra de Schiller é dividida em três partes: uma sobre o poeta ingênuo, outra sobre o poeta sentimental, e uma terceira, denominada "*Conclusão do ensaio sobre os poetas ingênuos e sentimentais, com algumas observações sobre a diferença característica entre os homens*".[12]

Enquanto considerava-se um poeta sentimental, em razão da força reflexiva e do caráter subjetivo de sua poesia, Schiller avaliava que Goethe era o exemplo acabado de poeta ingênuo pela objetividade de sua criação artística. Assim, a dicotomia dos modos de fazer poético ingênuo e sentimental expõe o antagonismo entre natureza e cultura, antigo e moderno, objetivo e subjetivo, assim como a complexa relação entre a busca pelo real e o ideal na exteriorização literária. Embora partam de pressupostos aproximados, em certa medida, ambos os pensadores chegam a distintas conclusões, pois Schiller interessa-se pela antinomia entre a poesia ingênua e a sentimental, bem como as diferentes formas de atuação dos poetas, enquanto Schlegel tem como intuito principal estabelecer de que modo a poesia dos antigos e a dos modernos se contrapõem. Dito de outro modo, Schlegel busca diferenciar a poesia objetiva dos antigos e a poesia interessante (no sentido de reflexiva, filosófica, subjetiva) dos modernos.

Ainda assim, Schlegel elogia a caracterização dos gêneros poéticos realizada por Schiller, mas não considera possível utilizar as tendências da criação poética para realizar a distinção entre os antigos e os modernos. Segundo o estudioso, a dicotomia entre o ingênuo e o sentimental não explica suficientemente a evolução das épocas

11. JAUSS, Hans Robert. *Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Ancients et des Modernes"*. In: JAUSS, H. R. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 75.

12. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas.* São Paulo: Iluminuras, 2010.

da poesia, de modo a compreender, por exemplo, a literatura dos denominados *antigos modernos*, e enquadrar artistas tão complexos como Shakespeare ou Goethe, o qual era considerado ingênuo por Schiller, mas, na visão de Schlegel, é um representante da poesia romântica ou progressiva. Afirmando que o escrito de Schiller o havia influenciado em sua busca pela delimitação das épocas e das formas poéticas, Schlegel critica, todavia, o fato de que essa divisão dicotômica não leva em consideração o fato de que muitas vezes, em épocas de transição, uma natureza poética pode interpenetrar outra, até que essa passagem seja realizada completamente, como é o caso da Antiguidade tardia.

As filosofias da história de Schiller e de Schlegel têm, todavia, certo paralelo, principalmente no que concerne às categorias do sentimento poético. Quanto à dialética das épocas da poesia, que Schlegel derivara dos estudos de filosofia da história de Winckelmann, Lessing, Herder e mesmo do próprio Schiller, os pensadores têm visões aproximadas, mas não de todo semelhantes. Embora Schiller acredite que a poesia sentimental é condição fundamental para a concretização do Ideal poético, ao mesmo tempo ele a concebe como um impedimento. Por outro lado, para Schlegel a poesia interessante e reflexiva dos modernos seria apenas uma crise passageira do gosto e conduziria novamente à representação objetiva dos antigos em uma forma futura de literatura, para a qual a arte de seu tempo apenas apontava.

De acordo com a visão do autor de *Sobre o estudo da poesia grega*, entre os artistas de sua época que inauguravam o caminho para o moderno estava Goethe, pois sua literatura revelava a autenticidade e a beleza da literatura. No que concerne à representação artística da natureza e da relação entre o indivíduo e o mundo natural,

esfera na qual os românticos alemães forjaram as bases de toda poética ecológica subsequente, enquanto em Schiller o poeta ingênuo, em sua sensibilidade, apresenta a natureza exterior, o poeta sentimental deve buscar um retorno à natureza ideal, porque, de acordo com Schiller, o poeta é natureza ou a buscará. No primeiro caso, seria o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental.[13] É interessante como o poeta sentimental também espelha a busca do homem pela unidade, pois, segundo Schiller, "todo homem individual, pode-se dizer, traz em si, quanto à disposição e destinação, um homem ideal e puro, e a grande tarefa de sua existência é concordar, em todas as suas modificações, com sua unidade inalterável".[14]

A tarefa infinita que se impõe ao poeta sentimental em sua atividade reflexionante é a unificação entre a arte, o indivíduo e a natureza no âmbito da poesia. A natureza ideal teorizada por Schiller não está em um passado remoto, mas diante de nós. Ao detalhar os modos de atuação da poesia sentimental, Schiller também aponta em seu escrito quais seriam os gêneros poéticos do sentimental, ou seja, a sátira, a elegia e o idílio, os quais o crítico acredita serem apenas maneiras de sentir do poeta sentimental. O autor afirma ainda que essas três espécies possíveis de poesia sentimental não se identificam com as três espécies particulares de poemas conhecidas sob esses nomes, classificando cada uma dessas formas de acordo com sua relação com o real e o ideal. Schlegel também busca algo idêntico, ou seja, realizar uma síntese filosófico-histórica dos gêneros ou tendências do fazer poético. É principalmente em sua teoria da poesia transcendental (cujo núcleo

---

13. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
14. *Idem*, p. 29.

é a relação proporcional entre o ideal e o real) que Schlegel descreve como a sátira, a elegia e o idílio representam essa aproximação (ou não) a esses âmbitos. Alguns anos mais tarde, quando o grupo romântico se encontra reunido em Iena, é no romance *Conversa sobre a poesia* que o pensador descreve como a poesia romântica deve se concretizar no âmbito de uma nova mitologia, surgindo exatamente da harmonia entre o ideal e o real.

Ao observar na filosofia da história de Schlegel certos pressupostos que pertenciam tanto ao âmbito da historiografia, da religião, quanto da filosofia da arte, Peter Szondi defende que essa dialética histórica abrange três fases ou períodos, "a experiência da completude na Antiguidade, o sofrimento reflexivo e a falta de objetividade dos modernos (que Schlegel desenvolve em *Sobre o estudo da poesia grega*), e a esperança no reino vindouro de Deus".[15] A concepção teleológico-cristã de uma poesia futura, que na *História da literatura antiga e moderna* de 1812 será inteiramente associada ao Cristianismo, já se encontrava nas preleções que Schlegel realizara em Paris, embora de uma forma bastante reservada. Há no pensamento crítico-literário dos jovens românticos tanto elementos da filosofia histórico-orgânica de seu século, quanto aspectos de sua intensa experiência místico-religiosa. Assim, passado, presente e futuro são compreendidos como etapas para a concretização da vontade divina, do encontro com a verdade infinita do Ser absoluto.

15. SZONDI, Peter. *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*. *In*: SZONDI, P. *Schriften* II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. p. 11

Como afirma Schlegel em um de seus *Fragmentos sobre poesia e literatura*, clássico e romântico são ao mesmo tempo ideias ou conceitos históricos e intuições críticas, pois nelas se encontram reunidos a crítica e a história. Inserida no âmbito da crítica alemã após as teorizações de Winckelmann, Lessing e Herder, a compreensão histórica dos fenômenos artísticos teve como uma de suas consequências a diferenciação entre a poesia dos antigos e a dos modernos. Embora já existissem indícios dessa diferenciação em autores ingleses, em solo alemão a distinção entre o clássico e o romântico foi estabelecida por Goethe e Schiller, sendo mais tarde difundida pelos irmãos Schlegel, como deixa patente o próprio Goethe nas conversas com seu secretário Eckermann:

> "O conceito de poesia clássica e romântica, que atualmente corre o mundo e causa tanta polêmica e discórdia – prosseguiu Goethe – partiu originalmente de mim e de Schiller. Em poesia, eu seguia a máxima do procedimento objetivo e não reconhecia a validade de nenhum outro. Schiller, porém, que trabalhava de modo inteiramente subjetivo, considerava que esse era o procedimento correto e, a fim de se defender de se defender de mim, escreveu seu ensaio sobre a poesia ingênua e sentimental [...] Os Schlegel adotaram a ideia e a desenvolveram, de modo que agora ela se disseminou pelo mundo todo e todo mundo agora fala em classicismo e romantismo, nos quais ninguém pensava há cinquenta anos".[16]

16. ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução de Mário Luiz Frun-

O estabelecimento da diferença entre a literatura clássica e a romântica contribui para a renovação da literatura ao final do século XVIII. Essa reconfiguração dos discursos da teoria, da crítica e da história da literatura somente foi possível após o desenvolvimento da consciência histórica dos fenômenos de literatura. Com as palestras e os *Cursos sobre literatura bela e arte*, realizadas entre os anos 1801 e 1802 por August Wilhelm Schlegel, bem como a tradução da primeira parte desses cursos com o título de "Doutrina da Arte" (*Die Kunstlehre*) em diversas línguas, a distinção entre clássico e romântico torna-se definitivamente conhecida. Assim como seu irmão, August Wilhelm reconhece o grande mérito de Winckelmann e o considera o fundador da história da arte, pois através de sua contemplação da arte dos antigos como um todo orgânico estabeleceram-se novas bases para a investigação artística.

Como discutido anteriormente, para August Wilhelm, Winckelmann havia prestado um serviço inestimável para a história da arte, mas seu estudo ainda era parcial, pois faltava refletir de forma crítica e neutra sobre a época dos modernos, sem a visão negativa que pontuava a leitura do autor da *História da arte na Antiguidade*. Winckelmann havia investigado a Antiguidade como um todo, mas ainda faltava delinear mais claramente a outra parte da história da literatura. A outra metade desse todo era a poesia dos modernos, que passa a ser valorizada em sua singularidade a partir da época romântica. Desse modo, se Winckelmann havia fornecido os primeiros indícios de uma história sistemática da arte antiga, a tentativa de complementar essa visão histórica da literatura realizada pelos irmãos Schlegel é importante por demonstrar que era possível compreender a Antiguidade a partir de um ponto de vista que se encontrasse fora dos limites de sua atuação. Assim, a divisão entre as épocas da poesia colaborou para o fortalecimento da consciência literária moderna. Ao discutir o equívoco da persistente valorização unilateral da poesia dos antigos, August Wilhelm busca compreender o conjunto da história da literatura, afirmando que aquilo que se considerou até agora como a esfera inteira da arte (uma vez que se concedeu autoridade ilimitada aos antigos) é apenas uma única metade. A própria Antiguidade clássica pode, desse modo, ser muito mais bem compreendida do que unicamente a partir de si mesma.

gillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 392.

A consciência histórica das épocas da poesia que fundamenta os escritos dos jovens românticos, assim como sua busca pela valorização da literatura de seu tempo, encontra-se implícita na afirmação de Friedrich Schlegel de que aquele que fosse capaz de traduzir de forma perfeita o clássico para o moderno teria de dominá-lo de tal modo que fosse capaz de transformar tudo em moderno; ao mesmo tempo deveria entender o antigo de tal modo que pudesse não só imitá-lo, mas até mesmo cria-lo novamente. Schlegel denomina de *progressivo* a essa capacidade de adaptar o antigo em roupagem moderna ou mesmo de recriá-lo. Como exemplo do que denomina ser o *imperativo da progressividade*, o estudioso cita o tratamento de matéria antiga realizado por Shakespeare ou Goethe. A discussão sobre a poesia interessante ou progressiva dos modernos é parte da filosofia da história romântica desenvolvida nessa época, e na qual a antinomia entre antigos e modernos também se insere. Para Schlegel há autores que são apenas clássicos, outros são modernos ou românticos, ou pertencem a uma terceira categoria em que se incluem os progressivos, ou seja, aqueles que tra-

tam o antigo de forma moderna. Assim, poetas (Schlegel usa "poetas" no sentido de "literatos") tão distantes no tempo quanto Petrarca, Dante, Boccaccio, Cervantes são considerados pelo estudioso como românticos, enquanto alguns artistas de seu tempo representam o exemplo de poeta progressivo, em cuja obra já se encontra entremesclada à poesia objetiva dos antigos e a poesia reflexiva dos modernos. Um desses poetas é Goethe, o qual, para Schlegel, não era um poeta moderno, mas progressivo.

Na concepção dos irmãos Schlegel, a literatura moderna destacava-se por ser uma mistura das mais variadas formas ou gêneros literários – definição que parece se adequar perfeitamente ao romance moderno – e por mesclar poesia e prosa, criação literária e reflexão filosófica. O desejo de compreender a poesia de seu tempo é algo que move Schlegel desde a primeira época de sua atividade crítico-literária. Como foi dito, essa característica surge inclusive no mais conhecido de seus escritos, o ensaio "*Sobre o estudo da poesia grega*".

A importância da discussão sobre as épocas da poesia emerge no primeiro romantismo alemão como consequência da consciência histórica que os jovens românticos possuíam. Como foi demonstrado, essa consciência histórica é fruto tanto da herança de pensadores que os antecederam, quanto resultado da conscientização histórico-temporal propiciada pelo que Reinhart Koselleck denominou de *Sattelzeit,* ou "tempo de sela", a partir do qual seria possível observar de um modo mais nítido as diversas temporalidades que conviviam, por assim dizer, na época em que os românticos atuavam. Koselleck relacionou esse conceito especialmente à história alemã, no contexto da dissolução do Antigo Império, da Revolução Francesa e das alterações da experiência a partir desse

momento de transição entre um mundo que se esvaía e o alvorecer da modernidade.[17]

Nesse contexto de intensa alteração em todos os campos da sociedade e das artes, Friedrich Schlegel argumentava, inspirado na Revolução Francesa, que era necessário realizar uma revolução estética nos estudos de literatura. O que surge no primeiro romantismo alemão não é apenas uma nova forma de se pensar a literatura em seu tempo e contexto históricos, mas a própria teoria em forma de literatura. A partir da clareza de pensamento sobre a antinomia entre as épocas da arte literária – cujos limites de atuação vão desde a ironia romântica como a pátria da filosofia e do paradoxo, até os romances-manifestos e fragmentos de uma desconstrução *avant la lettre* – a filosofia da história romântica contribuiu para a renovação dos discursos da teoria, da crítica e da história da literatura.

17. BRUNNER, Otto; CONZE, Werner; KOSELLECK, Reinhart (Hg.) *Geschichtliche Grundgebriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland.* Bd. 1 (Stuttgart Klett-Cota, 1972, XIII-XXVII, hier XV).

QUARTA LIÇÃO
A natureza no romantismo alemão

> "De fato, todos nós que somos humanos jamais teremos outro objeto e outra matéria de toda nossa atividade e alegria do que o poema único da divindade, daquela que somos parte e fruto: a Terra".
>
> Friedrich Schlegel[1]

As imagens, metáforas e analogias da natureza representadas na literatura e nos textos teóricos do primeiro romantismo alemão revelam a filiação desses pensadores a uma visão orgânica dos processos culturais e sociais. O denominado paradigma orgânico, ao qual se filiam tanto pensadores alemães, quanto ingleses, serviria de solução (ainda que muitas vezes contraditória) para substituir a compreensão mecanicista dos fenômenos da arte e da natureza. Para Leibniz, ainda no ano de 1671, todo cientista moderno deveria se esforçar por explicar os fenômenos da natureza de um modo mecanicista, o que revela como a visão de mundo da filosofia de seu século observava a natureza e seus produtos. Diferentemente da explicação de cunho meramente mecanicista, na qual a intenção original do organismo e da arte perdia-se na conformação às leis mecânicas, a teoria orgânica fornece o fundamento teórico perfeito por descrever tanto o funcionamento dos organismos, quanto as épocas da arte, a criação literária, e os mais diversos procedimentos estéticos, a partir das

---

1. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2020, p. 35.

ideias de intenção, desenvolvimento, unidade, organicidade, todo orgânico.[2]

Fundamentando grande parte da filosofia da história e da própria compreensão da literatura no século XVIII, esse paradigma baseava-se na concepção de que, como os seres do universo biológico, os fenômenos artísticos obedeciam às leis de nascimento, crescimento, auge, declínio e desaparecimento. Ainda que tenha sido utilizado em larga escala, ao inserir o paradigma orgânico em sua teoria estética, e nas criações artístico-literárias, os teóricos alemães do século XVIII apenas substituiriam o problema da relação mecânica das partes com o todo, para a questão de que o organismo obedece a leis inerentes à própria natureza, leis eternas e imutáveis. Como explicar, então, o processo da criação artística? Se o artista, como a natureza, obedece a leis intrínsecas, isso significa que nada do que faz é intencional, mas, ao contrário, tudo deve obedecer a uma espécie de gênio natural, ou a algum elemento inconsciente da criação, como explica M. H. Abrams, em relação à questão do organismo em Coleridge:

> "Incidentalmente, pode-se apontar que Coleridge resolveu um problema apenas para cair em outro: se o crescimento de uma planta parece inerentemente deliberado, é um propósito sem alternativa, condenado desde a semente, e desenvolvendo-se até sua forma final sem a superveniência da consciência [...] Substituir pelo conceito de crescimento a operação de mecanicismo na psicologia da invenção parece simplesmente trocar uma espécie de determinismo por outra".[3]

2. Esse capítulo foi publicado de forma ligeiramente diversa em: MEDEIROS, Constantino Luz de. *Imágenes, metáforas y analogías de la naturaleza en el primer Romanticismo alemán*. In: *La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura* / María Jimena Solé [et al.]; compilado por Naím Garnica. – 1a ed. – Catamarca: Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca, 2019, pp. 59-81.

A história da filosofia geral do organicismo é antiga e bastante complexa, e sua origem deita raízes já nas especulações de Platão e de Aristóteles, na Grécia antiga. A ideia de que o mundo se tornara uma criatura viva pode ser encontrada já no *Timeu* de Platão, assim como o conceito de *anima mundi* perpassa os escritos dos mais diversos pensadores, desde Plotino até Giordano Bruno, e outros teóricos do Renascimento italiano. As analogias entre a arte e o organismo encontram-se por toda parte no século XVIII alemão, podendo ser encontradas nos escritos de Johann Joachim Winckelmann, Johann Gottfried Herder e Gotthold Ephraim Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel entre outros. O que ocorre na Alemanha durante praticamente todo o século não é apenas a dedução do antigo princípio teleológico-natural aristotélico de que as coisas da natureza obedecem a um movimento cuja fonte interna é predeterminada, ao invés de um agente externo eficiente.[4]

Em pensadores como Johann Joachim Winckelmann, a compreensão das obras de arte da Antiguidade tem como fundamento não apenas o paradigma orgânico, mas a uma espécie de moral estóica, segundo a qual o indivíduo grego, mesmo diante das mais severas adversidades, deveria permanecer contido, tranquilo, natural e belo. Essa visão idealizada da Antiguidade greco-roma-

3. ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada. Teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010, p. 233.
4. *Idem*, p. 248.

na perpassa os escritos de praticamente todos os pensadores alemães do século XVIII, até mesmo Hegel, e sua concepção das épocas da arte, na qual a arte clássica (da época grega) representa a íntima união entre o conteúdo e a forma. Mais tarde, a melancólica concepção de Georg Lukács, em sua *Teoria do romance*, de que "a grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida", enquanto o romance é a forma literária na qual "a imanência da vida tornou-se problemática" remete a essa mesma idealização do mundo grego, que tem por base a filosofia do organicismo.[5]

Além dos aspectos filosóficos que talvez influenciem a poética dos românticos alemães, o desenvolvimento das ciências biológicas na época romântica é algo que ecoa em suas obras, e em sua poética. É justamente na década em que a maioria dos jovens do primeiro romantismo alemão nasce, ou seja, os anos de 1770, que é detectado um dos elementos componentes do ar, e, ao final dessa mesma década, Lavoisier propõe o nome "oxigênio" para o elemento descoberto. Nos escritos de Schelling, a biologia torna-se a ciência mais significativa e paradigmática, e não apenas a natureza, mas a própria arte é compreendida pela constelação romântica como algo fundamentalmente vivo e orgânico.

Nesse sentido, a atmosfera dos romances, as metáforas e analogias, bem como as imagens que os jovens de Iena inserem em suas obras revelam uma compreensão poética da natureza, uma visão natural da arte. Revelando ambientes místicos, soturnos e oníricos, nos quais o maravilhoso e o cotidiano se interpenetram, seus romances e fragmentos recorrem frequentemente a alegorias, nas quais tanto a natureza quanto a arte são concebidas como hieróglifos misteriosos de um livro a ser desvendado.[6] A representação de lugares e acontecimentos maravilhosos, de ambientes naturais e sublimes desponta no primeiro romantismo alemão não como fuga, desatino, ou apenas desacerto com a sociedade de seu tempo, mas como o fundamento de uma cosmovisão singular, que antecipa muitas discussões sobre biopolítica e bioética da atualidade, principalmente no que tange a autonomia e a dignidade da vida humana.

Enquanto *poiesis*, atividade do sujeito cognoscente, a arte literária representa para os românticos uma via de acesso ao absoluto, um *médium-de-reflexão*, como demonstrou Walter Benjamin mais de um século depois. Entre os românticos, a natureza é mais que uma figura ou *topos* de representação literária, pois esses pensadores contemplam a arte como uma segunda natureza, capaz de unificar o que antes se encontrava apartado na existência humana. Sua arte exerce a primeira grande crítica ao modo de vida burguês com seu pragmatismo e a instrumentalização das massas. Além disso, os romances românticos abrem o caminho para a modernidade literária através de diversos procedimentos, como a metacrítica, a mistura de gêneros, a ironia romântica, a ruptura com o paradigma representacional, a ausência de enredo linear, a alteração constante do foco narrativo, entre muitos outros aspectos.

Em sua visão místico-religiosa, pensadores como Novalis e Friedrich Schlegel comtemplavam a arte como

5. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 44.

6. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin. Romantismo e Crítica Literária.* São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

um meio de compreensão do infinito e de formação sentimental da humanidade. Assim, a confluência entre espírito e natureza se concretiza de um modo divinatório nas obras de arte, principalmente na literatura. Os românticos acreditam que as mesmas leis que governam os princípios da natureza (em cuja multiplicidade e exuberância subsiste uma finalidade que ultrapassa a matéria orgânica) devem também governar a arte literária. A relação entre o espírito e a natureza, que no movimento *Sturm und Drang* com sua concepção de gênio ultrapassara, por assim dizer, os limites do meramente racional e controlado para ser concebido como uma força (muitas vezes incontrolável) da natureza, no primeiro romantismo recebe um grau ainda mais alto de importância. Nesse sentido, a autonomia e a relação orgânica entre o todo e as partes nas obras de literatura obedecem a um propósito mais elevado: auxiliar no encontro do homem consigo mesmo e a natureza. É possível observar a total adesão ao paradigma orgânico então vigente, tanto no que concerne ao modelo estético e epistemológico do primeiro romantismo alemão, quanto em suas imagens, metáforas e analogias da natureza, as quais se fundamentam em uma compreensão dos fenômenos culturais em íntima aproximação com o mundo natural, ao mesmo tempo em que revelam a crítica à sociedade de seu tempo. Embora obedeça a uma espécie de tópica que remonta a Petrarca, a crítica dos românticos contra a instrumentalização da natureza e as consequências nefastas da mineração são aspectos que surgem no fragmento de romance intitulado *Os discípulos de Saïs* (1800), no qual Novalis afirma "A natureza afável morreu, deixando para trás apenas restos mortos e contorcidos".[7]

7. Novalis: *Die Lehrlinge zu Saïs*. In: MÄHL, Hans-Joachim; SAMUEL, Richard (Hrg.) Werke, Tagebücher und Briefe. München: Carl Hanser Verlag, 1978, p. 206.

Quando considerados em vista do paradigma orgânico, as teorias e conceitos primeiro-românticos demonstram uma clara adesão à compreensão de que os fenômenos literários teriam o mesmo desenvolvimento de um organismo natural, com nascimento, crescimento, auge, declínio e desaparecimento. Para esses pensadores românticos, a explicação da arte pela teoria mecanicista, advinda do que originalmente Aristóteles concebia como causa eficiente, ou seja, algo exterior ao organismo, não explicava totalmente sua causa final, nem tão pouco dava conta de algo que, para eles, se encontrava entre o espírito e a natureza, entre o espírito e a letra. A redução cartesiana de todas as coisas à mera dicotomia entre *res cogitans* e *res extensa* não fornecia uma explicação adequada para que o que os românticos, especialmente Schlegel, Novalis e Schelling concebiam como a *Weltseele*, a alma do mundo, que perpassa o mundo vegetal e animal, mas também o mundo do espírito. Como indica Dorit Messlin, a filosofia da natureza de Schelling teve um papel preponderante no primeiro romantismo, e o programa da poesia romântica inicial do grupo se fundamenta bastante em seu pensamento: "em Novalis, a filosofia poética de Schelling e seu conhecimento da natureza despertam uma paixão pelo tecido vivo da natureza".[8] A compreensão orgânica dos fenômenos literários também fundamenta os escritos de Friedrich Schlegel. Sua visão da arte grega, como exposta em *Sobre o estudo da poesia grega* (1797) reflete muito

8. MESSLIN, Dorit. *Aufnahme und TRansformation der Naturphilosophie Schellings bei Novalis und Friedrich Schlegel*. In: *Antik und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenkunst*. Berlin/ New York: De Gruyter, 2011, p. 221.

da forma como Johann Joachim Winckelmann observava as antigas estátuas dos gregos. Winckelmann descrevera a arte dos antigos como uma espécie de história natural, perfeita e acabada, "a qual, sob um céu afortunado e as condições mais propícias seguira o curso natural de nascimento, crescimento, auge e declínio, como qualquer organismo da natureza".[9] O estabelecimento da diferença entre os antigos e os modernos, em termos literários, o qual se pode observar em textos como *Poesia ingênua e poesia sentimental*, de Schiller, ou em *Sobre o estudo da poesia grega*, de Schlegel, é parte dessa história da filosofia geral do organicismo no âmbito estético. Ao mesmo tempo em que representa um estado poético-existencial não mais possível de se viver, e que somente poderá ser retomado em um futuro utópico, a espontaneidade natural e singela do poeta ingênuo é descrita por Schiller como uma característica de um apego à natureza:

> "Por isso, o sentimento com que nos apegamos à natureza é tão aparentado àquele com que lastimamos a época passada da infância e da inocência infantil. Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta à nossa infância".[10]

Ainda que não represente exatamente o mesmo estágio da poesia ingênua de que trata Schiller, a visão de Schlegel sobre a poesia grega remete ao âmbito natural, seguindo o curso orgânico das fases citadas. Assim, a história da poesia grega, como em Winckelmann, é um todo orgânico perfeito e acabado em si mesmo, o qual segue o curso das manifestações naturais, desde a época obscura do nascimento dos *Mistérios* e do surgimento dos cantos homéricos, a introdução de divindades estrangeiras, até o auge cultural na tragédia ática, a corrupção dos costumes na comédia aristofânica, o artificialismo da poesia alexandrina:

> "Já no primeiro estágio da formação, e ainda sob a tutela da natureza, a poesia grega abrangia o todo da natureza humana em completude uniforme, no mais feliz equilíbrio sem direção parcial ou desvios exagerados. Seu crescimento vigoroso logo se transformou em autonomia, chegando ao ponto no qual o ânimo – em sua luta com a natureza – adquiriu preponderância; sua Idade de Ouro alcançou o mais alto grau de idealidade e de beleza (a completa autodeterminação da arte) que se pode alcançar em qualquer formação natural. Sua singularidade é o decalque mais vigoroso, puro, determinado, simples e completo da natureza humana universal".[11]

A antinomia entre a formação natural e a formação artificial da arte, parte nuclear dos escritos históricos e crítico-literários dos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, é derivada exatamente da compreensão orgânica dos fenômenos artísticos e sua inserção metodológica como fundamento crítico para a interpretação histórica de obras, épocas, autores e escolas. Essa visão histórico-orgânica dos fenômenos literários é fruto de um processo

---

9. MEDEIROS, Constantino Luz de. *O antigo e o moderno em Friedrich Schlegel*. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. São Paulo: Iluminuras, 2018, p. 10.
10. SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
11. MEDEIROS, Constantino Luz de. *O antigo e o moderno em Friedrich Schlegel*. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. São Paulo: Iluminuras, 2018, p. 87.

lento, o qual se desenvolve por todo o século iluminista. A nova ordem de ideias desenvolvidas durante o século da *Aufklärung* deriva de uma série de fatores que resultam no que Ernst Cassirer denomina de "a transposição de uma teoria do mecânico enquanto dinâmico para os fundamentos de uma nova filosofia do orgânico" (Cassirer 1997, p. 121). O início de tal transposição pode ser encontrado ainda nas últimas décadas do século XVII, na crítica que as obras de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) realizam ao mecanicismo cartesiano:

> "Leibniz em sua crítica da filosofia cartesiana enveredou por outro caminho, tomando expressamente posição contra a doutrina das naturezas plásticas. Embora situando o centro da vida orgânica no próprio centro de suas investigações, como biólogo e como metafísico, também teve o cuidado, por outra parte, de evitar todo o ataque ao grande princípio de explicação matemática da natureza que a ciência deve a Descartes".[12]

A importância das ideias de Leibniz e de sua filosofia do orgânico serão sentidas já na geração pré-romântica do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) à qual pertencem Herder, Schiller, Goethe, Moritz, ou mesmo em pensadores como Winckelmann e Lessing. A perspectiva de uma teleologia divina que aproxima os fenômenos da natureza e as obras de arte é algo comum na época. Entre os representantes de tais ideias encontra-se o filósofo inglês, Anthony Ashley-Cooper, O Terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713). A finalidade implícita em todo ato estético que busca a representação da beleza

12. CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo.* Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 119.

e, com isso, o caminho para o divino, é algo que unifica, para Shaftesbury, as obras da natureza e as obras artísticas. Ao contemplar o um no todo e o todo no um, o pensador inglês retoma a noção de todo orgânico, que será central na estética dos românticos alemães. De acordo com Ernst Cassirer, na continuação das analogias entre a arte e a natureza, Herder e Goethe são parte integrante da mesma tradição de pensamento:

> "Com a concepção da natureza de Herder e de Goethe já ultrapassamos, naturalmente, os limites da época do Iluminismo, mas tampouco nessa direção ocorreria qualquer ruptura no pensamento do século XVIII. A transição realizou-se em perfeita continuidade. A mediação estava dada de antemão no sistema de Leibniz, em seu pensamento universal, o qual continha em si mesmo a unidade e a continuidade do desenvolvimento".[13]

A compreensão da natureza como produtor e produto, deduzido da filosofia escolástica tardia por Benedictus de Espinosa (1632-1677) no termo *natura naturans* e *natura naturata,* surge igualmente na visão primeiro-romântica da literatura como atividade e produto do espírito, enquanto natureza e liberdade que se interpenetram. Por outro lado, as considerações de Kant sobre o gênio e o aspecto orgânico de sua teoria da arte despertam nos românticos a noção de que o artista genial pertence, ao mesmo tempo, ao âmbito da arte e da natureza. Embora poderosa, a força criativa do instinto presente no gênio requer direção. É por essa razão que Schlegel afirma que "o instinto é uma força motriz poderosa, mas um guia cego".[14] O que significa que

13. *Idem*, 1997, p. 122.
14. SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega.* Tradução

a espontaneidade criativa do gênio não pode ser simplesmente substituída pelo tratamento artístico, pois é preciso um princípio condutor para que, enquanto formação natural, o gênio não se perca em extravagâncias e desperdice sua força vital. No núcleo dessa concepção orgânica da arte (e da vida) encontra-se inserido o antigo princípio aristotélico da filosofia natural, retomado no *Zeitgeist* iluminista por Gottfried Wilhelm Leibniz, de que a natureza não dá saltos, *natura non facit saltum*.[15] Nesse sentido, a descrição que Schlegel faz da poesia homérica em *Conversa sobre a poesia* (1800) é exemplar:

> "No florescimento da poesia homérica vemos como que o surgimento de toda poesia; as raízes, porém, se esquivam ao olhar, e as flores e os ramos da planta surgem incompreensivelmente belos da noite da Antiguidade. Esse caos formado encantadoramente é o germe de que se organizou o mundo da poesia antiga".[16]

Assim como os escritos de Winckelmann fundamentam em grande parte as teorias dos românticos sobre a arte antiga, a ocupação de Goethe com as ciências da natureza desperta igualmente o interesse dos jovens de Iena. Do mesmo modo que Goethe perseguia a ideia de uma planta originária (*Urpflanze*), Schlegel afirma que a poesia originária (*Urpoesie*) ressurgirá em seu conceito de poesia romântica, universal e progressiva. É por essa razão que

de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.

15. WELLEK, René. *Concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963, p. 40.

16. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2020, p. 80.

René Wellek reconhece que os escritos sobre a filosofia da história de Herder, as considerações orgânicas de Goethe, assim como as ideias de Schlegel são permeados por um conceito de evolução de cunho organicista e biológico.[17]

Entre os românticos, a mistura de todos os gêneros literários se inspira, entre outros aspectos, nas discussões orgânicas vigentes à época, principalmente a concepção de que a natureza se encontra em um constante estado de transformação. Como indica Izabela Kestler, "a metamorfose é para Goethe sinônimo de transição entre as formas que as plantas vão adquirindo durante seu crescimento".[18] O *topos* da metamorfose ocorre em diversas obras dos jovens de Iena. Em uma das cenas inusitadas de *Lucinde*, de Schlegel, o protagonista Julius passeia calmamente por um aprazível jardim florido quando, de repente, se depara com a metamorfose de uma criatura:

> "Estava eu despreocupado, num jardim criado com muita arte, junto a um canteiro circular, o qual brilhava no caos das mais significativas flores cultivadas em terras estrangeiras ou em nosso país. Eu aspirava a fragrância aromática e me deleitava com as mais diversas cores; quando, de repente, um monstro horrendo saltou bem do meio das flores. Parecia inchado de veneno, a pele transparente apresentava todas as cores alternadamente, e era possível ver os intestinos, retorcendo-se feito vermes. O monstro era grande o suficiente para

17. WELLEK, René. *Concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963, p. 39.

18. KESTLER, Izabela. Humanismo e educação estética e ideal de formação do indivíduo: estarão mortos e enterrados atualmente estes paradigmas da virada do século 18 para o 19?. In: KESTLER, Izabela; MOURA, Magali. *Aspectos da época de Goethe*. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação Editora, 2011, p. 177-195.

excitar medo [...] Não foi pequeno o meu assombro, ainda mais quando, de repente, alguém mais próximo a mim disse: "Este [monstro] é a opinião pública, e eu sou o engenho; teus amigos falsos, aquelas flores, já estão todas murchas".[19]

Transferida ao âmbito da arte literária, a metamorfose do mundo orgânico se torna metáfora de transição, autoconhecimento, autoformação. Em romances como *Conversa sobre a poesia* (1800), *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel, ou em *Heinrich von Ofterdingen* (1802), também conhecido como *A flor azul*, de Novalis, o qual foi publicado após o falecimento do autor por seus amigos Schlegel e Ludwig Tieck, a representação alegórica da natureza revela a solução *sui generis* dos românticos para a problemática entre as noções de causa eficiente e de causa final, já que, para esses pensadores, os fenômenos artísticos e biológicos apresentam, ao mesmo tempo, um fim em si mesmos, e, por outro lado, um fim último. Como discutimos a seguir, o conceito orgânico de natureza e a metáfora da metamorfose significam, para os românticos um dos caminhos para a formação do homem. Naturalmente há a influência de Goethe sobre a utilização da metáfora da metamorfose no primeiro romantismo alemão. Como discute Izabela Kestler, os conceitos de morfologia que apontavam para o debruçar de Goethe sobre questões como a multiplicidade das formas naturais e a própria noção de que existiria uma grande mobilidade entre elas se encontram em muitos estudos de Goethe nas áreas de botânica, zoologia e osteologia.[20] A noção desenvolvida

19. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Iluminuras, 2019, p. 53.

20. KESTLER, Izabela. *Espírito e matéria em Goethe: uma outra visão da natureza*. *In*: MOURA, Magali; Kestler, Izabela. *Aspectos*

pelo autor de *Os sofrimentos do jovem Werther* de que "nem a arte nem a natureza têm uma finalidade, um objetivo, e os produtos da arte e da natureza são e existem independentemente da finalidade que os homens impõem a eles"[21] é algo que também atravessa o pensamento primeiro-romântico.

Bildung: a formação natural do homem no primeiro romantismo alemão

> A aspiração do homem encontra-se em constante fluxo, e se for permitido comparar a viagem da vida à peregrinação de Ulisses, então só muito poucos chegam a Ítaca".[22]

Um dos termos mais complexos e importantes herdados do Iluminismo pelos românticos de Iena é *Bildung*, o qual pode ser traduzido por formação, educação, desenvolvimento, mas também cultura. No contexto do final do século XVIII, a *Bildung* significava sobretudo a autoformação das classes burguesas, as quais, diferentemente da aristocracia, não tinham acesso aos bens culturais, devendo buscar por conta própria o desenvolvimento de suas capacidades e habilidades culturais. Ao discutir o desenvolvimento do conceito de *Bildung* no século XVIII, Hans-Georg Gadamer demonstra que no Iluminismo a palavra ainda se relacionava ao âmbito místico-religioso:

da época de Goethe. Rio de Janeiro: H. P. Editora, 2011, p. 22.

21. *Idem*, p. 20.

22. SCHLEGEL, Friedrich. *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988, p. 29.

"A ascensão da palavra formação (*Bildung*) desperta a antiga tradição mística, de acordo com a qual o homem traz em sua alma a imagem de Deus segundo a qual ele foi criado, e tem de desenvolvê-la em si mesmo. O equivalente latino para formação é *formatio*, e corresponde noutros idiomas, p. ex., no inglês (em Shaftesbury) a *form* e *formatio*. [...] O triunfo da palavra formação sobre forma não parece só acaso. Porque em formação (*Bildung*) encontra-se a palavra *imagem* (*Bild*)";[23]

O conceito de *Bildung* pode ser observado em diversas obras da época. No romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), o protagonista Wilhelm busca sua autoformação através das aventuras e desventuras pelo mundo, porque, como afirma, "essa seria uma das únicas formas que lhe possibilitariam enriquecer seu espírito".[24] Formar o homem, significava, para os românticos, algo similar ao que antes deles Herder estipulara com seu conceito de humanidade. Apenas quando alcançasse a plenitude de sua sensibilidade racional e artística é que o homem caminharia para um estágio de aperfeiçoamento em sociedade. Ecoam nesses princípios a compreensão mais profunda da natureza e de suas determinações, cuja primeira definição sistemática pode ser encontrada em *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menchheit* (Ideias sobre a filosofia da história da humanidade), publicada por Herder, entre 1784 e 1791. A

23. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.* Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 50.
24. GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.* Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, p. 260.

busca romântica pela formação do homem se inspira tanto nos escritos de Schiller e Goethe, quanto na filosofia da história de Herder, sobretudo sua concepção de que tanto na natureza quanto na existência humana existiriam leis ou princípios, os quais apontavam para o desenvolvimento e aperfeiçoamento contínuos.

Em sua visão antropológico-cultural da formação do homem, Herder acreditava que, como na natureza, havia forças que agiam tendo em visa seu aperfeiçoamento, sua progressão. Assim, o conceito de humanidade de Herder abriga uma visão teleológica da natureza, a qual é transportada para sua filosofia da história. De acordo essa ideia, "a humanidade é o objetivo da natureza humana e Deus concedeu ao nosso gênero com esta determinação seu próprio destino em nossas mãos".[25] Por outro lado, as imagens e analogias da natureza utilizadas por Herder para descrever a formação da humanidade, e sua concepção da história como processo contínuo fundamentam a visão primeiro-romântica de que a perfeição dos fenômenos literários está diretamente relacionada ao equilíbrio e harmonia entre as partes na composição do todo. Como descreve José M. Justo, Herder utiliza diversas analogias, metáforas e imagens da natureza para descrever os processos históricos; seja a analogia com as idades da vida do indivíduo, da mais tenra infância até a idade adulta, ou sua visão da história como "processo de panificação – fermento, massa, levedação", para Herder "é assim que fala a analogia da natureza, imagem de Deus discursando em todas as obras".[26] Além do referido paradigma orgânico, o

25. HERDER, Johann Gottfried. *Sämtliche Werke.* Vol. 17. Hildesheim: B. Suphan, 1967, p. 207.
26. JUSTO, José M. *Pálida é a imagem incompleta e descolorida das palavras.* In: HERDER, Johann Gottfried. *Também para uma filosofia da história para a formação da humanidade. Uma contribui-*

qual se torna instrumento e fundamento das teorias crítico-literárias e históricas do primeiro romantismo alemão, há também em sua poética uma teleologia místico-religiosa de fundo orgânico (considerada também como um panteísmo romântico).

Mas, para compreender o ideal de formação estético-sentimental do homem presente nas obras românticas é preciso também observar os adventos terríveis que aconteciam em sua época como consequência da Revolução Francesa. É precisamente a crítica contra a formação meramente racionalista e instrumental que move o pensamento dos românticos.

No *Zeitgeist* romântico, a educação estética do homem pressupõe que o todo é imprescindível para a formação da parte, ao mesmo tempo em que a parte é imprescindível para o todo. Natureza e arte, infinito e finito se entrecruzam nessa perspectiva romântica, cuja inspiração pode ser buscada no neoplatonismo de Plotino (203 – 270 d. C.), nas teorias dos neoplatônicos renascentistas, especialmente de Marcilio Ficino (1433-1499), assim como na compreensão do todo orgânico advinda de Espinosa. Inspirados no autor da Ética, o qual considerava "Deus enquanto o ente absolutamente infinito, isto é, a substância que consiste em infinitos atributos",[27] os românticos contemplavam todos os âmbitos da arte e da vida, das ciências e da natureza enquanto atributos interpenetráveis em constante aproximação recíproca (*Wechselwirkung*).

ção a muitas contribuições do século. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1995, p. 195.

27. ESPINOSA, Benedictus de. *Ética.* Tradução Grupo de Estudos Espinosianos; coordenação de Marilena Chauí. São Paulo: Edusp, 2015, p. 45.

O desacerto romântico com a artificialidade do mundo burguês

Inaugurando a modernidade literária e as inovações formais próprias ao romance moderno, as obras dos românticos alemães apresentam diversos momentos nos quais a natureza serve tanto de entrada ao universo onírico e maravilhoso, quanto de crítica ao mundo burguês e limitado nos quais esses jovens estavam inseridos. A representação artística da natureza nas obras românticas é igualmente signo de um grande mal-estar. Através de metáforas e analogias da natureza, os românticos de Iena emitem os primeiros sinais de que a artificialidade do mundo moderno, a ambição e o materialismo exacerbado da sociedade burguesa levariam a humanidade a um ponto sem retorno. Como demonstra Lothar Pikulik, trata-se de um grande desconforto ou desacerto romântico com seu *Zeitgeist* e com a sociedade que os circunda.[28] A atividade incessante, a inquietude abrasadora, a falsa noção de que o progresso e a técnica resolveriam todos os problemas da humanidade são motivo da crítica e da ironia dos românticos contra a sociedade burguesa de seu tempo. A natureza surge nas obras dos românticos alemães como possibilidade de encontro do homem consigo mesmo, lugar de revelação e de espanto, mas também de contemplação desinteressada, abrigo do mundo das obrigações, coisas e afazeres constantes do universo dos filisteus, como eram chamados os burgueses pelos românticos. O mal-estar com a civilização da técnica e do progresso, que então já despontava em todo o seu furor, pode ser observado em

---

28. PIKULIK, Lothar. *Romantik als Ungnügen an der Normalität.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, p. 324.

diversas obras românticas, como no trecho intitulado *Idílio sobre o ócio*, de *Lucinde* (1799), no qual transparece a consciência de que algo fundamental se perdia em termos de humanidade:

> "Oh, ócio, ócio! Tu és o ar vital da inocência e do entusiasmo, a ti respiram os bem-aventurados, e bem-aventurado é quem te possui e guarda, ó tu, joia sagrada! Único fragmento de semelhança divina que nos restou do paraíso [...] Qual o sentido então dessa aspiração incessante e do progresso sem trégua e sem centro? Será que essa tempestade, esse ímpeto pode alimentar e dar bela forma à infinita planta da humanidade que cresce silenciosa se formando a si mesma? Essa atividade incessante e vazia nada mais é do que um mau costume nórdico, causando apenas o tédio dos outros e o nosso".[29]

Ao retomar o antigo tema mitológico da tranquilidade contemplativa dos deuses, O *Idílio sobre o ócio* remete aos ambientes bucólicos e pastoris da tradição literária, nos quais a utopia de uma vida junto à natureza contrasta inteiramente com a confusão das cidades que se desenvolviam na época do primeiro romantismo alemão. Além disso, o trecho faz uma espantosa crítica ao que mais tarde Max Weber entroniza como uma das bases da sociedade capitalista, ou seja, o laborioso espírito dos protestantes, desde a Reforma e sua ênfase no valor ético do trabalho. É interessante assinalar que em razão da defesa incondicional do amor no casamento, da relação de amizade filosófica entre marido e mulher, e de

29. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Iluminuras, 2019, p. 53.

sua apologia à utilização do tempo livre, do ócio criativo, como contemplação silenciosa e formadora, *Lucinde* foi considerado em sua época um romance imoral, uma verdadeira apologia à preguiça. O desacerto com o mundo finalista burguês, no qual estava inserida a geração primeiro-romântica é algo que se pode observar igualmente nas obras de Friedrich von Hardenberg, o Novalis, principalmente em seu romance *Heinrich von Ofterdingen (1802)*, no qual surge a enigmática e simbólica flor azul. Uma das mais conhecidas e belas metáforas da natureza e do encontro do homem consigo mesmo, a flor azul simboliza igualmente o desprendimento em face da matéria, e o caráter quase evanescente da perspectiva romântica da existência. A flor azul é metáfora da busca pelo maravilhoso, do desejo de liberdade, da ânsia de infinito, da vontade de viver em harmonia com a natureza, e da crítica ao mundo burguês. A busca pela flor azul indicava que havia um sentido mais profundo na existência humana, uma destinação outra que a mera ocupação burguesa tão intensa na época. Na abertura do romance, o narrador em terceira pessoa descreve a cena de um jovem deitado em sua cama, sem conseguir dormir, refletindo sobre o objeto de seu desejo, enquanto escuta o badalar monótono de um antigo relógio de parede, e o vento que sussurra na janela entreaberta:

> "Não são os tesouros que despertaram em mim um desejo tão indescritível", dizia ele a si mesmo, "Longe de mim toda espécie de ganância; mas, o que desejo ver é a flor azul; ela não sai da minha mente, e não consigo pensar ou poetizar nada mais. Algo assim jamais me ocorreu: é como se tivesse sonhado, ou como se tivesse sido transportado em sonho para outro mundo; pois, no mundo em que vivo quem se preocuparia com uma

flor? E ainda uma paixão tão estranha por uma flor, jamais ouvi algo assim".[30]

A natureza onírica e exuberante à qual se acerca o protagonista Heinrich, do romance de Novalis, aparece com frequência nos contos de Ludwig Tieck, o qual, como mais tarde o faria E. T. A. Hoffmann, no romantismo tardio, contempla o universo como um organismo total. Em diversos contos de Ludwig Tieck, a natureza perpassa os meandros mais profundos do espírito humano. Em *O Loiro Eckbert* (1797), os fenômenos naturais surgem não apenas como parte intrínseca do cenário da narrativa, como parte de uma atmosfera lúgubre e misteriosa, mas atuam como elemento de transição no destino dos personagens, algo que desnuda a própria natureza de seu ser:

> "Subimos então a colina recoberta de bétulas, do alto via-se um pequeno vale repleto de bétulas, lá embaixo no meio das árvores havia uma casinha. Um alegre latido soou em nossa direção e um ágil cãozinho pulou na anciã abanando a cauda; depois ele veio ter comigo, olhou-me de todos os lados e em seguida retornou para junto da anciã com trejeitos amáveis".[31]

A solidão dos bosques, a imensidão das planícies e o ruído da água batendo nas pedras destoam inteiramente do destino cruel e inevitável que a protagonista Bertha escolhe para si, em razão da ambição e do desejo. Ao contrário do romance de Novalis, no qual Heinrich despreza os bens materiais e busca apenas a flor azul, aqui, no conto de Tieck, o desejo macabro de possuir um pássaro mágico que bota pedras preciosas levará os personagens à desgraça. De um modo semelhante a Hoffmann, Ludwig Tieck iguala em seus contos maravilhosos os mais diversos fenômenos da natureza, como animais, plantas e mesmo o mundo mineral, em um patamar idêntico ao homem. Naturalmente, Hoffmann levaria essa aproximação ao extremo, pois suas obras estão repletas de animais que se metamorfoseiam em humanos, e de homens que se transformam em bestas, em um mundo onírico e feérico[32] (Philips 1989, p. 10). As imagens, metáforas e analogias da natureza são elementos que perpassam a poética romântica, fundamentando não apenas os escritos teóricos, mas também as obras artísticas. Para teóricos como Friedrich Schlegel, a compreensão orgânica dos processos e fenômenos artísticos transforma-se em metodologia de interpretação de todas as épocas da literatura. Do mesmo modo, nos romances, fragmentos e contos do primeiro romantismo alemão, a natureza tem um papel preponderante, seja como elemento da formação estética do homem, representação do desacerto com a sociedade burguesa de seu tempo, enquanto espécie de religião panteísta, ou ainda, como uma inusitada forma de buscar o infinito.

---

30. HARDENBERG, Friedrich von. (Novalis). *Heinrich von Ofterdingen*. München: DTV, 1997, p. 11. [1802].
31. TIECK, Ludwig. *O loiro Eckbert*. In: *Feitiço de amor e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2009, p. 31.
32. PHILIPS, Rosa Maria. *Cuentos de E. T. A. Hoffmann*. México: Editorial Porrúa, 1989, p. 10.

QUINTA LIÇÃO
A teoria do romance romântico

A teorização sobre o romance no século XVIII alemão

> "A muitos pode parecer uma ideia muito tola e infeliz o fato de eu querer escrever uma espécie de teoria sobre o romance".Friedrich von Blanckenburg.[1]
>
> "Os romances são os diálogos socráticos de nossa época. Nessa forma liberal, a sabedoria da vida esquivou-se da sabedoria livresca".
>
> Friedrich Schlegel[2]

A reflexão sobre o romance é introduzida na Alemanha com as teorizações de críticos estrangeiros, no começo do século XVIII. Um dos exemplos dessa influência, que permanece vigente por quase toda primeira metade do século, é a obra de Pierre Daniel Huet (1630-1721), *Traité de l'origine des romans,* publicada em 1670. O escrito de Huet, considerado por Wilhelm Vosskamp uma obra clássica do barroco, serve de fun-

---

1. BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965, p. 60. [Reprodução original da obra de 1774]. O presente capítulo retoma algumas ideias de: MEDEIROS, Constantino Luz de. A teoria do romance de Friedrich Schlegel. *Discurso*. Vol. 47 (1), 2017, p. 205-242.
2. Friedrich Schlegel. *Fragmentos críticos. (Lyceum, Pólen, Athenäum, Ideias) seguido do Ensaio sobre a Ininteligibilidade.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 14. Fragmento Lyceum [26].

damento para a teoria do romance do Iluminismo, exercendo sua influência sobre críticos como Johann Christoph Gottsched (1700-1766),[3] Johann Elias Schlegel (1719-1749), Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), assim como os críticos suíços Johann Jakob Bodmer (1698-1783) e Johann Jakob Breitinger (1701-1766). A caracterização de Huet sobre o romance leva em consideração aspectos bem distintos daqueles postulados por Schlegel no final do século XVIII. Assim, sua teorização sobre o gênero envolve a presença da sentimentalidade, (no sentido iluminista da *Empfindsamkeit*), a necessidade de extrema de cuidado na estruturação interna da obra de arte, a obediência às regras aristotélicas de causalidade e verossimilhança e a aplicação do *prodesse et delectare* clássicos.[4] O que Huet denomina como romance é composto de "histórias de amor, realizadas com arte, descritas em prosa, de um modo muito livre, mas organizadas artisticamente e destinadas, sobretudo, para doutrinar e divertir o leitor".[5]

Entre os teóricos alemães que foram influenciados por Huet se encontra Johann Christoph Gottsched. Em sua ocupação com o romance, o crítico enfatiza, sobretudo, a necessidade de se seguir as regras clássicas da causalidade, da verossimilhança e das unidades de espaço e de ação, pois, acredita que "um romance bem escrito é aquele que não contém nada contraditório, e não representa histórias de outros mundos".[6] Para Gottsched, o que interessava não era exposição do histórico no romance, nem tão pouco a experiência subjetiva do protagonista, revelada como vivência autêntica de acontecimentos. O que movia o crítico era a necessidade de fundamentar sua teoria sobre o romance a partir da lógica racionalista advinda de Leibniz e Wolff. Por essa razão, ele procura igualmente afastar a presença do maravilhoso, afirmando que não se devem representar outros mundos no romance. Essa adesão estrita ao lógico e racional, que se encontra no âmbito do possível e provável, é parte da crítica contra as aberrações e grotescos do romance barroco. Pela preocupação em formar e doutrinar, grande parte dos críticos de literatura do período da *Aufklärung* contemplava a representação do maravilhoso como algo proibitivo, que levava o homem para fora dos limites da realidade e do cotidiano. No entanto, alguns pensadores defendiam a presença do maravilhoso na exteriorização artística. Esse foi o caso dos críticos Jakob Bodmer e Jakob Breitinger, os quais justificavam sua defesa com o argumento de que os novos mundos criados pelo poeta – os quais Gottsched criticava severamente, pois acreditava que não auxiliavam o desenvolvimento do homem, e apenas contribuíam para a disseminação da ilusão – poderiam muito bem ser povoados por outros habitantes, cuja moralidade e leis serviriam tão bem de exemplo como as leis do homem na terra.

Ao justificar o maravilhoso na poesia de John Milton (1608-1674) perante os ataques dos críticos da escola de Gottsched, os críticos suíços antecipam diversas ques-

---

3. VOSSKAMP, Wilhelm. *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1973, p. 72.

4. HUET, Pierre Daniel. *Traité de l'origine des romans*. In : VOSSKAMP, *Wilhelm. Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1973, p. 71.

5. *Idem, ibidem.*

6. GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer critischen Dichtkunst.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. [Reprodução fotomecânica da 4ª edição da obra, de 1751].

ções que tomam corpo apenas no final do século com as teorias dos primeiros românticos alemães. Nesse sentido, a transição entre o romance antigo, isto é, o romance cortês, picaresco, galante, e o romance burguês, o qual passa a representar histórias de acontecimentos da esfera do particular e do cotidiano, principia na Alemanha como uma crítica ao romance barroco, concretizando-se no decorrer da primeira metade do século XVIII. Nessa mesma época, na Inglaterra, os romances começam a representar personagens como Robson Crusoé, ou seja, heróis que buscam dominar a natureza através de suas ações corajosas, enfatizando a virtude do indivíduo e a vida burguesia. A introdução dos valores burgueses e do ambiente cotidiano nas narrativas dos romances ingleses é observada pelo estudioso francês Louis de Jaucourt (1704-1779), que em 1752 afirma que esse gênero insere na representação literária os "acontecimentos da vida".[7] Tal representação do cotidiano é encontrada, sobretudo, nas obras inglesas, principalmente no romance exemplar de Samuel Richardson, Daniel Defoe e Henry Fielding, os quais têm grande influência na primeira metade do século XVIII na Alemanha. Mas, apesar dessas inovações que surgem no romance inglês, na Alemanha a produção do romance burguês ainda é muito escassa. Uma das raras exceções é o romance *Das leben der Schwedischen Gräfin von G.* [A vida da Condessa sueca de G.], de Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), publicado em 1746 e considerado o primeiro romance burguês alemão. A limitação na produção de romances na Alemanha explica a ausência de teorizações sobre o gênero, o que somente viria acontecer após

7. VOSSKAMP, Wilhelm. *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg.* Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1973, p. 72.

a introdução das obras dos autores ingleses e franceses. O surgimento do romance burguês, que tem como objetivo a narração de acontecimentos individuais e o destino do homem em sua esfera privada, é uma das consequências do desenvolvimento da classe média burguesa. Um exemplo da privatização da vida burguesa é o surgimento dos denominados semanários moralizadores, os quais exercem uma influência vital para o desenvolvimento do romance, e para a formação do público leitor.

Os semanários moralizadores preparam o solo fértil no qual essa forma de literatura se espalha, servindo igualmente como um ótimo instrumento de divulgação dos valores que eram representados nos romances. O romance burguês familiar, como *Pamela*, de Samuel Richardson, publicado pela primeira vez em 1740, satisfaz a necessidade de concepções morais por parte desse público. Diferentemente do que ocorre na Inglaterra, as alterações políticas, sociais e econômicas que propiciam o desenvolvimento de uma camada burguesa já no começo do XVIII demoram ainda um longo tempo para ocorrer em solo alemão. Uma das consequências da separação da Alemanha em dezenas de principados, conhecida por "*Kleinstaaterei*", [A fragmentação territorial em múltiplos principados] é a ausência de um centro unificador da vida cultural do país, como o foram Londres e Paris.[8] Nesse sentido, até mesmo Johann Wolfgang Goethe assevera que a literatura do século XVIII alemão era incipiente, e que lhe faltava a temática nacional. A pujança nas construções dos mais esplendorosos castelos e palácios, em uma Alemanha que ainda era "um aglomerado de princi-

8. BRUFORD, W. H. *Germany in the eighteenth century. The social background of the literary revival.* Cambridge: Cambridge University Press, 1952, p. 29[illegible].

pes que acreditavam que a humanidade foi feita para eles contrastava com uma literatura quase inexistente".[9]

Outro fato decorrente da separação territorial alemã é o desenvolvimento tardio de uma camada burguesa comerciante e industrial, de modo que até meados da segunda metade do século, os artistas ainda eram completamente dependentes do auxílio financeiro de nobres, restando à literatura, naturalmente, uma forma submissa e dependente dessas classes; um quadro bem diferente do que pode ser traçado na Inglaterra. Um exemplo da força política da nobreza na literatura da época é a dedicatória que Martin Wieland (1733-1813) faz no prólogo de sua *História de Agathon* (1766), no agradecimento a mais de quarenta nobres, em diferentes principados alemães.[10]

Como atestam as listas de publicações dos periódicos, no século XVIII, a produção literária era muito insípida se comparada ao que era produzido na Inglaterra no mesmo período, principalmente no que concerne o gênero do romance.[11] Até as últimas décadas do século XVIII, a literatura ainda era o trabalho de ministros e oficiais no interior do país, ou de membros de grupos pequenos em cidades provincianas. Nesse sentido, a maior parte dos estudiosos de literatura anteriores à época do primeiro romantismo não se ocupou de uma teoria do romance. Pela predominância do gênero dramático entre as cortes alemãs, os críticos iluministas privilegiaram principalmente

9. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 601.

10. WIELAND, Martin. *Über das historische im Agathon*. In: WIELAND, Martin. *Geschichte des Agathon*. Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1773, p. 3.

11. Um estudo da produção material de livros e periódicos da época e sua influência na esfera intelectual alemã pode ser encontrado em Peter Uwe Hohendahl (1985).

o tratamento do drama, por considerar o gênero mais elevado. Em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, (1767-1769), Lessing avalia positivamente o romance, embora se ocupe mais com a questão de saber se a forma literária deve ser chamada de história ou romance, e não propriamente com suas características. A conclusão do autor de *Dramaturgia de Hamburgo* é interessante: "É o primeiro e único romance para as cabeças pensantes, para o gosto clássico. Romance? Daremos esse título para que talvez, através disso, alguns leitores aprendam um pouco mais".[12]

Um dos primeiros escritos teóricos em língua alemã a tratar exclusivamente do romance foi o *Versuch über den Roman* (Ensaio sobre o romance), publicado em 1774 por Christian Friedrich von Blanckenburg (1744-1796). Na obra, o crítico afirma que ao romance interessa "a representação dos sentimentos, os quais seriam provocados pelos mais diversos acontecimentos".[13] A preocupação com a forma literária do romance por parte de Blanckenburg carrega um tom eminentemente iluminista, ainda que tenha o mérito de chamar a atenção para a necessidade de o romancista desenvolver traços realistas em sua obra. O estudioso acredita que essa forma literária deve expor, do modo mais natural possível, o desenvolvimento interno de pessoas reais, com o objetivo de fornecer exemplos verossímeis para a educação e a formação do homem. Blanckenburg fala a partir de um otimismo iluminista, o qual pretende que o gênero do romance seja um instrumento para a educação da camada burguesa que principia a despontar na Alemanha. É por essa razão que o

12. BECKER, Eva Dorothea. *Der deutsche Roman um 1780*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1964.

13. BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965, p. 60. [Reprodução original da obra de 1774].

autor do *Ensaio sobre o romance* afirma que o romancista deve auxiliar na missão da busca pelo desenvolvimento e completude da humanidade.

O *Ensaio sobre o romance* de Blanckenburg se alinha à tendência de interiorização do romance, que passa da exibição afetada das cortes, na esfera pública, para a quietude e a solidão da vida privada do sujeito burguês. Para Blanckenburg, o importante é a exposição do universo interior do homem, observando toda a cadeia de movimentos de seu desenvolvimento intelectual e espiritual. A representação de caracteres reais já havia sido apontada por Lessing em sua *Dramaturgia de Hamburgo,* quando o dramaturgo indica a necessidade de se abandonar a exposição dos personagens e falas afetadas da corte, e a adoção da unidade de ação como núcleo central da narrativa. Assim, a concordância entre Lessing e Blanckenburg se encontra também na concepção literária da representação da vida interior das personagens. O que interessa no romance, para Blanckenburg, é a exposição natural das virtudes e defeitos das personagens, onde deve ser observada a regra da causalidade aristotélica. É por essa mesma razão que o crítico desaprova certos aspectos do romance de Richardson, pois considera que o romancista inglês expunha seus heróis de forma modelar, evitando os defeitos, o que para Blanckenburg não contribui para a formação do homem, fim último do romance.

Outro aspecto essencial no *Ensaio sobre o romance* é a questão do histórico na representação artística. Ao teorizar sobre a autenticidade e a verossimilhança na exposição do romance, Blanckenburg também propunha, de certo modo, a historicização da representação do homem e de seus costumes. O próprio crítico afirma que a diferença entre a epopeia e o romance é histórica, de modo que o romancista deve expor personagens e costumes de

seu tempo, preocupando-se não com uma série de acontecimentos exteriores, de episódios aventureiros, mas em representar o desenvolvimento do herói, pois, "é o interior do homem que interessa".[14]

A controvérsia sobre a presença do maravilhoso e do histórico nas artes, na qual tomam parte os maiores dramaturgos, poetas, romancistas e críticos do *Zeitgeist* iluminista, atravessa o século XVIII alemão. Nesse sentido, Martin Wieland, na segunda edição de seu romance *História de Agathon,* em 1773, publica um texto introdutório com o título sugestivo: Über das historische im Agathon [*Sobre o histórico em Agathon*]. Apesar do título do escrito, na verdade o autor procura justificar a presença do maravilhoso e rebater eventuais críticas contra a inverossimilhança na inserção de figuras históricas em seu romance, afirmando que "tudo que foi dito de personagens históricas, como Péricles, Aspásia e Alcibíades, nos chegou através de Plutarco e outros escritores e historiadores" (Wieland 1773, p. 14). Assim como seus mestres suíços J. Bodmer e J. Breitinger, Martin Wieland se filia à concepção aristotélica do possível, do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Mais tarde, em sintonia com críticos que o antecederam na defesa do maravilhoso na exteriorização artística, como seu tio Johann Elias Schlegel, Jakob Bodmer, Jakob Breitinger, Christian Gellert e Martin Wieland, Friedrich Schlegel também chama a atenção para o fato de que "não é a matéria do romance que deve ser histórica, mas o espírito do todo" (Schlegel 1981, p. 112, fragmento 340). Todavia, na época de Blanckenburg o que interessava ao estudioso era

14. BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman.* Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965, p. 546. [Reprodução original da obra de 1774].

buscar um caminho de elevar o romance ao mesmo nível do drama, de modo a poder utilizá-lo como um meio para a formação das novas classes sociais e o desenvolvimento progressivo do público leitor. Ao permanecer estritamente no âmbito do racional, o gênero do romance representa um instrumento didático muito útil na formação de leitores, principalmente pela manutenção da regra clássica da causalidade e da verossimilhança. É somente no decorrer do século XVIII que a estrita obediência à poética clássica começa a diminuir.

Ao final da década de 1790, quando Schlegel publica sua obra *Lucinde*, as teorias iluministas que regulavam e doutrinavam a representação literária já haviam perdido sua força, mas, nas severas restrições e na crítica agressiva que o romance recebeu, ainda permanece um resquício de dogmatismo advindo da *Aufklärung*. O distanciamento da poética normativa do Iluminismo faz nascer novas concepções literárias. Em *Carta sobre o romance* e no romance *Lucinde*, Schlegel indica que não é o contexto dramático da história que torna o romance um todo, ou uma obra completa, mas o contato com unidade superior à mera letra.

Do mesmo modo, em sua caracterização do *Wilhelm Meister*, o crítico chama a atenção para o fato de que diversos episódios na obra de Goethe têm um fim em si mesmo, o que frustra o leitor ou crítico que procura se orientar apenas pela regra clássica da causalidade. Schlegel afirma que é necessário observar e intuir a totalidade da obra, e não apenas as regras estruturais advindas da tradição. Com isso, o estudioso busca refutar a fórmula clássica do *prodesse et delectare*, ou seja, a regra do educar e deleitar utilizada por Blanckenburg, a qual determinava que todo personagem e acontecimento no romance deve ser passível de compreensão segundo as regras de

uma lógica estritamente racional. Mas, de acordo com Schlegel, a lógica do *Wilhelm Meister* pressupunha um leitor com capacidade e sentido para o todo. Essa ruptura com a tradição clássica é também o sintoma de um desacordo maior que ocorre naquele *Zeitgeist*. Nesse sentido, do mesmo modo que o romance de Goethe inaugura uma nova época para os estudos literários, os escritos dos românticos procuram expor a inadequação que sentem em relação ao mundo burguês, limitado e pragmático, a uma realidade que os sufoca e imobiliza. Através de romances como *Heinrich von Ofterdingen* e *Lucinde*, os jovens de Jena exteriorizam um descompasso não apenas em relação à tradição crítico-literária e às normas sociais até então vigentes, mas também um conflito com a razão instrumental burguesa. É igualmente através do romance, esse gênero de admirável plasticidade, que Schlegel vai encontrar o *locus* de concretização de sua teoria da poesia romântica.

A Carta sobre o romance e Lucinde: a teoria e a praxis do romance de Friedrich Schlegel

Para Friedrich Schlegel, o romance é a poesia romântica mais originária, cuja diferença em relação aos outros gêneros literários reside na capacidade de ser uma mistura de todos os gêneros. Concretizando sua máxima de que a teoria do romance deve ser ela mesma um romance, o crítico publica em 1799 a obra *Lucinde* e *Conversa sobre a poesia* em 1800. Em ambos os romances é possível encontrar não apenas trechos que se debruçam sobre essa forma literária, mas inclusive aquilo que o crítico acreditava ser um dos aspectos modernos do romance, a mistura de gêneros. A concepção teórica de Schlegel

sobre o romance levanta diversas questões relacionadas ao estabelecimento dessa forma literária no século XVIII alemão. Em *Conversa sobre a poesia*, Schlegel afirma que "um romance é um livro romântico".[15] Apesar da aparente tautologia de uma afirmação como "Um romance é um livro romântico", é necessário levar em consideração o fato de que que nem todo livro romântico pode ser considerado um romance, e que o conceito de romance é tão antigo quanto as palavras "romance" e "romântico", pois já existiam romances entre os antigos gregos e romanos, chineses e hindus, do mesmo modo como, mais tarde, surgiriam romances na Idade Média latina. Schlegel compara o romance à enciclopédia da vida, afirmando que muitos indivíduos trazem um romance em *si* mesmos. Apesar de não haver concretizado seu plano de escrever uma obra sobre o tema, como anuncia nos *Fragmentos sobre Poesia e Literatura*, é possível encontrar uma teorização sobre o romance, (ou sobre as diversas concepções de romance e de poesia romântica) dispersa em seus fragmentos, obras crítico-literárias e de ficção. Um dos exemplos da teorização dessa forma literária é o romance *Conversa sobre a poesia* (1800).

No trecho intitulado Épocas da Poesia o tema do romance surge em meio à reflexão sobre as mais diferentes formas e gêneros literários. A personagem de Andrea – identificado pelos estudiosos da obra de Schlegel como seu irmão, August Wilhelm – traça um panorama do gênero do romance enquanto forma histórica. De acordo com a personagem, o nascimento da poesia romântica e do romance se encontra na confluência entre as narrativas

15. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Editora Relicário. 2020, p. 85.

dos povos germânicos, a tradição latina e as narrativas orientais que chegam à Europa através dos árabes, tendo florescido na costa do Mediterrâneo em canções de amor e histórias maravilhosas. Após essa época inicial, o autor aponta para o crescimento do poder da Igreja Católica, até o aparecimento de Dante Alighieri (1265-1321), considerado por Schlegel como o sagrado fundador e pai da poesia moderna, em cuja criação artística ocorre a unificação do religioso e do poético.

É também próximo a Dante que o estudioso situa outros fundadores da poesia romântica, como Francesco Petrarca (1304-1374) e Giovanni Boccaccio (1313-1375), aos quais, ainda no mesmo trecho das Épocas da poesia, também se juntam Miguel de Cervantes (1547-1616) e William Shakespeare (1564-1616). Os nomes de Dante, Petrarca, Boccaccio, Cervantes e Shakespeare se encontram reunidos aos de Ariosto, Tasso e Guarini em um fragmento de 1797, onde o crítico afirma que todos esses autores se diferenciam dos antigos pela construção chistosa. Assim, as narrativas maravilhosas que surgem no Mediterrâneo, as sagas nórdicas dos povos germânicos, os contos orientais e árabes, as narrativas de santos, o *lais*, de Marie de France, os *fabliaux* franceses, entre outras formas breves, são a fonte de onde brotam as novelas de Boccaccio, o romance de Boiardo, o drama pastoril de Guarini, as narrativas de Cervantes e os dramas de Shakespeare.[16] Esse assunto é tratado na *Carta sobre o romance*, onde o crítico chama a atenção para o fato de que foram os livros de cavalaria, o romance pastoril,

16. Nos escritos e fragmentos de Schlegel, o termo "romance" significa a forma histórica do romance, como nos romances de cavalaria, mas denota igualmente o "elemento romântico" presente na concepção de poesia romântica.

o drama romântico, entre outras formas, que forneceram a base perfeita para a fundamentação artística do espírito engenhoso de Cervantes. A leitura dos romances de cavalaria e de toda forma de poesia romântica teria influenciado também a criação de Shakespeare, em cujas "novelas dramatizadas" é possível encontrar a confluência da tragédia clássica e do romance romântico. O crítico considera igualmente a poesia de Dante Alighieri um romance. Em face da enorme diversidade de gêneros e formas poéticas que a poesia toma desde seu surgimento até a época da poesia romântica, ao final da exposição que Andrea faz sobre as Épocas da poesia ocorre uma cisão entre seus interlocutores. De um lado, um grupo concorda que a poesia é divisível e pode ser classificada nas mais variadas formas, e, de outro lado, o grupo que não acredita nessa possibilidade. Nesse sentido, as concepções de unidade e divisibilidade – que se encontravam inseridas no duplo movimento da ironia romântica – retornam aqui como a dialética entre a unidade original e a multiplicidade de formas da poesia.

Essa questão sobre a possibilidade ou não da divisibilidade da poesia retorna em diversos fragmentos. Para trilhar o caminho que leva à poesia romântica, universal e progressiva, na qual, segundo o fragmento 116 da *Athenäum*, ocorre a unificação de todos os âmbitos separados da vida e da arte, o poeta deve refazer em sua criação o caminho oposto, até a unidade das formas poéticas, de modo a compreender a razão da cisão nas formas literárias que ocorre na modernidade. A discussão sobre os caminhos que a poesia percorreu desde a unidade originária fundamenta diversos conceitos do autor de *Lucinde*, inclusive a visão do romance como forma mista.

O *topos* da diversidade de formas que o romance moderno pode assumir está igualmente presente na abertura da *Carta sobre o romance*, onde a personagem Antonio (que representa provavelmente o próprio Schlegel) faz severas restrições ao gosto por livros ruins de Amália. Ao defender os romances de Friedrich Richter (1763-1825) da acusação de possuírem uma engenhosidade doentia e de serem sentimentais, Antonio descreve a diferença entre o humor de Jonathan Swift (1667-1745) e de Laurence Stern (1713-1768), e o jogo espirituoso presente nas criações de Richter, ou no *Jacques, o Fatalista*, de Denis Diderot (1713-1784). Ainda de acordo com a personagem, a mistura colorida de engenhosidade doentia que ocorre nos romances de Jean Paul coloca-os acima do humor de Stern. Isso é significativo para compreender um dos elementos fundamentais para a teorização schlegeliana sobre o romance, que é o denominado "sentimental". De acordo com Schlegel, "sentimental" é um dos modos de exposição do espírito, relacionado às composições chistosas, à ironia romântica, à engenhosidade, não tendo relação alguma com o sentimentalismo [*Empfindsamkeit*] tão em voga no século XVIII. O crítico também afirma que a essência do sentimental consiste na reflexão poética, enquanto a essência do fantástico na combinação e abstração. Desse modo, o fantástico e o sentimental compõem o que o crítico descreve como o "elemento romântico", o qual pode estar inserido em qualquer obra.

Há ainda outro elemento que integra o conceito de "sentimental", definido como a representação do histórico (nos *Fragmentos sobre Poesia e Literatura* esse aspecto é descrito como o "mímico"). De acordo com essa concepção, as obras românticas devem representar o histórico de um modo indireto ou simbólico. Essa acepção do elemento sentimental torna mais clara a afirmação anterior, (realizada por Antonio em sua defesa das obras de Friedrich Richter das acusações de Amália), de que o romântico é

aquilo que representa matéria sentimental de forma fantástica. Apesar de indicar que a arte romântica se caracterizava pela exposição alegórica ou indireta, o autor de *Lucinde* acredita que isso não se opõe à representação do histórico na literatura, ao contrário, para Friedrich toda narrativa romântica possuía um fundamento histórico:

> "A poesia romântica, ao contrário, descansa totalmente sobre um fundamento histórico, muito mais do que se sabe ou se acredita. O primeiro e melhor drama que você assistir, ou qualquer narrativa que ler, se houver aí uma intriga brilhante, você pode ter quase certeza de que uma história verdadeira serviu de fundamento, mesmo que tenha sido transformada diversas vezes. A obra de Boccaccio é quase toda composta de histórias verdadeiras, assim como outras fontes, das quais é derivada toda invenção romântica".[17]

Apesar do sentimental e do fantástico integrarem o conceito de "romântico", para o estudioso nem toda obra moderna deveria ser considerada romântica, assim como Shakespeare poderia ser compreendido como um dos centros da poesia romântica. Esses elementos também estão presentes na discussão sobre a representação simbólica de matéria histórica no romance, que pode ser encontrada no mesmo trecho onde Antonio elogia as obras de Friedrich Richter, considerando-as os únicos produtos românticos de uma época nada romântica. A personagem de Antonio reprova a ausência do elemento "fantástico" e o realismo exacerbado de romances como *Cecília*, (1782), de Frances Burney, assim como os escritos de Henry Fielding (1707-1754) e Samuel Richardson (1689-1761), ainda que admire a "intuição própria e a representação da vida" nesses autores.[18] Antonio aponta igualmente para o fato de que "em Fielding, o praguejar, os escudeiros e coisas afins parecem ter sido retirados da vida".

Da mesma forma que havia buscado definir e estudar indivíduos em sua totalidade nas caracterizações de Forster e de Lessing, Schlegel acredita que é possível ao romance, ainda que de forma indireta, expor toda a vida ou a história de um indivíduo. Enquanto compêndio ou enciclopédia de um "eu", de uma individualidade, o romance representa a possibilidade de unificação da formação espiritual, moral e artística, como a épica e a tragédia haviam sido para os antigos. A teorização schlegeliana sobre o romance busca entender a diversidade assumida pelo gênero na modernidade como inerente à sua forma. Enquanto contemplação desinteressada sobre as formas originárias do romance, a obra *Conversa sobre a poesia* revela a tentativa de Schlegel de compreender a forma do romance a partir de sua própria história. Observando o desenvolvimento histórico das diversas formas ou gêneros narrativos que fundamentam o surgimento do romance moderno, o crítico deduz as principais características

---

17. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2020, p. 45.

18. *Cecilia or Memoirs of an Heiress* foi publicada em 1782 pela escritora inglesa Frances Burney (1752-1840). Apesar de reprovar os romances ingleses pelo excesso de realismo, Schlegel ainda assim os admira por representarem a vida: "Todos os chamados romances aos quais minha ideia de forma romântica não possa de modo algum ser aplicada, eu os aprecio bem exatamente pela quantidade de intuição própria e de vida representada que contêm; e, nesse aspecto, até mesmo os seguidores de Richardson podem ser bem-vindos, por mais que tenham trilhado um caminho errado". SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2020, p. 46.

e aponta para o nascimento de uma nova época da poesia romântica anunciada pelo espírito progressivo de Goethe. Assim, a diversidade de formas que o romance pode assumir na modernidade é o resultado necessário de seu desenvolvimento, pois, enquanto *locus* de realização do ideal de poesia romântica, universal e progressiva, "o romance não é simplesmente uma construção alegórica do saber transcendental, mas a *efetivação* desse saber numa forma que é diferente em cada indivíduo". Ao teorizar sobre diversos aspectos do romance, seja em sua evolução histórica ou em sua capacidade de absorver outros gêneros, Schlegel acaba por concretizar em *Conversa sobre a poesia* sua concepção de que a teoria do romance deveria ser ela mesma um romance.

As reflexões sobre a poesia romântica e o romance tomam igualmente uma forma concreta no romance *Lucinde*. Escrito um ano antes de *Conversa sobre a Poesia*, ou seja, no ano de 1799, o romance tem como uma de suas prerrogativas a concretização de diversas ideias estéticas relacionadas ao gênero do romance, as quais vinham sendo desenvolvidas desde 1797 nos *Fragmentos sobre Poesia e Literatura*. Desse modo, a obra expõe a convicção de Schlegel de que esse gênero deve ser "uma poesia mista, misturada de forma ainda mais desigual que o idílio ou a sátira, os quais, ainda assim seguem uma lei categórica da mistura". O diálogo que o romance mantém com a mais antiga tradição das formas românticas surge já em seu prólogo, quando o crítico abre faz uma referência histórica à narrativa moldura realizada por Petrarca, Boccaccio e Cervantes, autores que em *Conversa sobre a poesia* são considerados "antigos românticos":

> "Com alegre comoção, Petrarca contempla e abre a coleção de seus eternos romances [*Romanzen*]. Cortês

> e lisonjeiro, o inteligente Boccaccio conversa com as damas no início e ao final de seu rico livro. E mesmo o nobre Cervantes – já idoso e sem sua agonia, mas ainda assim amável e cheio de terno engenho – vestiu o espetáculo colorido de suas obras cheias de vida com a preciosa tapeçaria de um prólogo, o qual já é ele mesmo um belo quadro romântico".[19]

Se a pequena obra de Schlegel surpreende pela introdução de uma nova forma de relação amorosa entre um casal – fato que causa estranheza e escândalo na sociedade da época, acostumada à frieza no casamento – pode-se imaginar o estranhamento que causou no público de seu tempo em razão de sua estrutura. Aproximando as mais diversas formas narrativas, o romance reúne gêneros como a confissão, a carta, o diálogo, a reflexão, a caracterização, assim como a alegoria, o idílio, e mesmo partes de cunho biográfico. A obra conta com treze partes, as quais possuem uma estrutura simétrica em torno da parte central, denominada "Os anos de aprendizado da masculinidade". Ao redor desse núcleo, as outras partes da obra se comportam como arabescos, adornando o todo com um caos maravilhoso de formas e reflexões. Schlegel tinha plena consciência de que a forma de *Lucinde* iria chocar tanto quanto sua matéria. Isso fica claro quando se lê a primeira parte da obra, na qual o autor descreve seu método, e argumenta que a forma de *Lucinde* é propositalmente caótica, como o amor progressivo que pretende representar:

> "Assim, como amante e escritor educado quero tentar dar forma e objetivo ao rude acaso. Todavia, nenhum

19. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2019, p. 17.

objetivo é mais conveniente para mim e para esse escrito, para o meu amor por ele, e para sua estrutura, do que destruir logo de início o que chamamos de ordem, e afastá-la para longe da obra, reivindicando e reafirmando explicitamente, através da ação, o direito a uma confusão encantadora. Isso é mais necessário, pelo fato de que a matéria de nossa vida e de nosso amor, que inspira meu espírito e a minha pena, é tão irresistivelmente progressiva e tão inflexivelmente sistemática. E, se a forma também o fosse, essa carta, única em seu gênero, teria uma unidade e monotonia insuportáveis, de modo que não seria mais capaz de alcançar o que ela quer e deve: imitar e completar o mais belo caos de harmonias sublimes e prazeres interessantes. Desse modo, faço uso de meu direito incontestável à confusão, e coloco aqui, no lugar mais apropriado, uma das muitas folhas espalhadas que escrevi ou estraguei, com a mesma pena que usaste pela última vez".[20]

É possível depreender do trecho o fato de que para Schlegel a forma de *Lucinde* é representação de seu conteúdo, o que empresta ainda mais um caráter inovador à obra. Assim como pode ser considerado um romance alegórico que desvela em sua visão utópica do amor romântico na terra a paixão de Julius e Lucinde, o romance é inquestionavelmente inovador em sua forma, principalmente se observarmos com os olhos daquela época, abstraindo de todas as descobertas da modernidade. Um romance no qual quase não há ação, nem preocupação referencial, mas uma constante remissão ao próprio código da linguagem e do amor. Desse modo, *Lucinde* retrata em sua forma toda a beleza e a progressividade da vida enquanto arabesco do amor. É através de uma alegoria que o

20. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2019, p. 22.

estudioso busca na obra refletir sobre a forma do romance. No capítulo denominado *Allegorie von der Frechheit* [Alegoria da insolência] a personagem de Julius é surpreendido por um homem que lhe apresenta quatro tipos de romance, representados nas figuras de quatro jovens. A descrição da cena lembra um antigo romance de cavalaria:

> "Olhei ao meu redor e vi um homem de meia estatura; os traços grandes de seu rosto nobre eram tão elaborados e exagerados como os que frequentemente vemos nos bustos romanos. Um fogo amistoso brilhava em seus olhos abertos e claros, e duas grandes tranças caiam-lhe estranhamente por sobre a fronte audaciosa. "Vou renovar diante de ti um antigo espetáculo", disse ele, alguns jovens em uma encruzilhada. Eu mesmo os criei com a fantasia divina em meus momentos de ócio, porque acreditava que valeria a pena. São os verdadeiros romances, quatro no total, e todos imortais como nós. Olhei para onde ele apontava e vi um belo jovem, quase nu, correndo sobre a planície verde. Ele já se encontrava distante, de modo que apenas pude perceber como montou sobre um cavalo e galopou velozmente como se quisesse ultrapassar a brisa quente da noite, fazendo troça de sua lentidão. Sobre a colina, surgiu um cavaleiro com sua armadura completa, de figura alta e majestosa, quase um gigante; mas, a precisão exata de sua estatura e de sua forma, junto à franca amabilidade em seu olhar expressivo e nos movimentos cerimoniosos lhe emprestavam certa elegância antiquada. Inclinando-se em direção ao sol poente, ele caiu lentamente sobre um dos joelhos, parecendo rezar com grande fervor; a mão direita no coração, a esquerda sobre a testa. O jovem que antes galopava velozmente, agora se estendia tranquilo na encosta tomando os últimos raios de sol; mas então, com um salto ele se levantou, se despiu e se jogou na

correnteza do rio, onde passou a brincar com as ondas, submergindo e reaparecendo novamente até se jogar outra vez na torrente. Longe, na escuridão do bosque, algo como uma figura com um manto grego pairava no ar; mas, se o for, pensava eu, não pode ser uma figura terrena, pois, as cores eram tão pálidas, e tudo estava envolto em tal neblina sagrada. Todavia, após deter meu olhar longamente e de um modo mais preciso, aquilo também se revelou como um jovem, porém, de uma espécie completamente oposta. A alta figura apoiava sua cabeça e seus braços sobre uma urna; seus olhos sérios pareciam ora buscar algo perdido no chão, e ora perguntar algo às pálidas estrelas que começavam a brilhar; um suspiro abriu seus lábios, de onde pendia um afável sorriso".[21]

A classificação dos romances a que o período se refere foi descrita pelo crítico em seus *Fragmentos sobre Poesia e Literatura* como o romance fantástico, o romance sentimental, o romance psicológico e o romance filosófico. Assim, Schlegel busca demonstrar em *Lucinde* que o próprio pode ser um arabesco, isto é, uma obra na qual o artista é capaz de se expressar através de uma linguagem alegórica em uma narrativa mística, engenhosa e fantasiosa, permeada pelos mais diversos gêneros literários. Inserido pelo crítico como um dos elementos centrais de sua teoria sobre a poesia romântica, o arabesco está relacionado à engenhosidade do espírito, ao conceito de gênio criativo e às exteriorizações mais espontâneas e magníficas da arte, como o arabesco, um dos instrumentos utilizados pelo crítico para buscar a representação indireta e alegórica do histórico, do individual. Ao emular um diálogo platônico em *Conversa sobre a poesia*, ou um antigo

21. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2019, p. 33.

romance para tratar da forma e da teoria do romance em *Lucinde*, o estudioso concretiza a asserção de que a poesia somente pode ser criticada pela poesia. Nesse sentido, o romance *Lucinde* busca uma ruptura intencional com diversas regras formais do gênero. Através da completa mistura de formas literárias, a brusca alteração do foco narrativo, a ausência intencional de causalidade, entre outras inovações, a obra pode ser considerado um dos precursores do romance moderno. Assim, a teorização sobre o romance inserida nas obras de Schlegel revela sua ânsia em estabelecer uma arte romântica capaz de expor o producente e o produto, aproximando arte e vida, poesia e filosofia, criação artística e crítica literária.

O romance absoluto

O conceito de romance absoluto congrega aspectos da teorização crítico-literária schlegeliana que já vinham sendo desenvolvidos desde seus primeiros escritos. Essa forma literária é considerada pelo crítico como a concretização da poesia romântica, universal e progressiva. Em sua mescla dos elementos do fantástico, do sentimental e do mímico, o romance absoluto abriga qualquer matéria ou forma literária, problematizando a criação e a crítica literária. Para Schlegel, esse gênero (ou mistura de gêneros) abarca em suas determinações o sentimento de liberalidade e universalidade, trazendo em sua exposição da arte o fantástico, o romanesco, o histórico, o reflexivo, o filosófico e o irônico. O crítico também descreve esse tipo de romance – em um paralelo com a doutrina-da-ciência, de Johann Gottlieb Fichte – como aproximação recíproca entre a doutrina-da-arte e a doutrina-da-vida em uma forma artística inovadora. Por isso, o estudioso assevera que o romance absoluto tem a capacidade de expor sua época,

como as antigas narrativas homéricas, "mescla de poesia histórica absoluta e de poesia política absoluta".[22]

Assim, essa forma ou gênero de romance denominado absoluto reúne elementos poéticos do fantástico, do sentimental e do mímico, elevados ao absoluto, isto é, potenciados ao máximo. Por "fantástico", o crítico entende tanto a matéria do maravilhoso, como nos romances de cavalaria, nas sagas e lendas, quanto a própria atividade criativa e transformadora do artista. Desse modo, o fantástico é igualmente considerado por Schlegel como uma faculdade poética da imaginação criativa do artista. O fantástico tem o objetivo de transformar, modificar, alterar a forma artística, de modo que o imperativo da poetização da vida apenas pode ser cumprido pela recriação através da formação e transformação, para que tudo o que era antigo possa surgir como novo. A eterna atividade de transformar a matéria da arte e da vida, que ocorre através do fantástico, é descrita pelo crítico como uma mistura entre construção e reflexão. O segundo elemento do romance absoluto, o "sentimental", foi detalhado por Schlegel na obra *Conversa sobre a Poesia,* na qual o crítico discute a acusação de que as obras de Jean Paul (Friedrich Richter) eram sentimentais. Na concepção schlegeliana da poesia romântica, universal e progressiva, o sentimental indica o âmbito da reflexão, em um sentido que se aproxima do termo "interessante", embora o autor de *Lucinde* afirme que o interessante é apenas um período provisório e passageiro, ou seja, o caminho que leva ao romance absoluto. O terceiro elemento do romance absoluto, o "mímico", faz menção à exposição, representação ou mímesis da realidade, ou seja, representa "a tradução da vida em arte".

22. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803).* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 153, fragmento 493.

Em *Conversa sobre a poesia,* a acepção de mímico tem igualmente relação com o histórico, ou seja, com o fato de que "a poesia romântica se assenta completamente sobre um fundamento histórico". É importante levar em consideração a identificação que Schlegel faz entre o romântico, o fantástico, o sentimental e o mímico, pois, o crítico desenvolveu esses conceitos juntamente com sua teoria do romance, chegando então à conclusão de que a fusão desses elementos indicaria o Ideal de toda poesia. Nesse sentido, o romance absoluto pode ser compreendido enquanto identidade absoluta entre o real e o ideal, como o idílio. A concepção teleológica do romance absoluto como *modus* de concretização de uma poesia futura e ideal indica não apenas a solução para o embate entre as épocas da poesia, mas também a presença de elementos religiosos na concepção estética de Schlegel. O romance absoluto denota a chegada de um novo tempo para a literatura, uma espécie de *maximum* absoluto da poesia romântica, universal e progressiva, como obra de arte que revela na matéria e na forma a ruptura e a problematização concretizadas em romances como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister,* ou no romance *Lucinde.*

As variações nas quais o romance pode se apresentar, bem como a diversidade de formas e gêneros literários que engloba, fazem desse gênero em devir (como também afirmaria Bakhtin mais tarde) uma forma futura de exposição da arte. Enquanto mescla do fantástico, do sentimental e do mímico, a concepção de uma literatura que aproxima diversos âmbitos separados da vida contribui para essa ideia de formação progressiva e universal. Assim, o crítico alemão acredita que a mescla de todos os gêneros no romance absoluto concretiza sua ideia de exteriorização literária, para a qual a obra de Goethe apenas apontava. Em sua completude e perfeição ideais, o romance absoluto deve ser a representação de sua época. Toda a singularidade representada por essa forma ou gê-

nero literário pode ser compreendida quando se analisa a equação matemática desenvolvida pelo crítico para expor o romance absoluto, como se observa no quadro abaixo:

QUADRO 1 – A equação do romance absoluto

$$\frac{(1/0\sqrt{(FSM\ 1/0)})}{0} = \text{Deus}$$

(Schlegel 1981, p. 148, fragmento 739).

Descrito em prosa, o fragmento significa que "o fantástico (F), o sentimental (S) e o mímico (M), elevados ao absoluto (1/0), são iguais a Deus". A solução matemática dessa equação enfatiza a unidade de todos os aspectos poetológicos do romance absoluto, cujo equivalente seria a unidade ou Deus.[23] É possível aproximar essa concepção de romance absoluto – enquanto obra literária capaz de abarcar todas as formas e gêneros, sentimentos e representações – com a definição de poesia romântica, universal, progressiva. Todavia, como descreve no fragmento 116 da *Athenäum*, esse gênero romântico ainda está em devir, e assim como não pode ser esgotado, nenhuma teoria é capaz de abarcar toda a sua dimensão. A unidade entre o fantástico (imaginação criativa), o sentimental (a reflexão crítico-literária e filosófica) e o mímico (a representação da realidade na arte) remete à concretização do ideal poético (e humano) em uma forma futura de literatura. Para a crítica literária de Schlegel, o romance absoluto equivale a uma espécie de religião da arte, por isso sua linguagem deve ser alegórica.

23. BELGARDT, Raimund. *Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. The Hague – Paris: Mouton, 1969, p. 111.

SEXTA LIÇÃO
A crítica literária romântica

"Um crítico é um leitor que rumina. Deveria por isso ter mais do que um estômago".
Friedrich Schlegel. *Fragmentos críticos. Lyceum* [27].

Entre as mais importantes contribuições da geração do primeiro romantismo alemão no âmbito dos estudos literários encontra-se sua atuação como teóricos e críticos de literatura. Como afirma René Wellek, os irmãos Schlegel teriam sido os primeiros críticos de literatura, na acepção moderna do termo.[1] Para o autor da *História da crítica ocidental*, a forma como Schlegel expressou suas teorias nos âmbitos da crítica e da história da literatura foram tão proveitosas que ele merecia "ser considerado como um dos fundadores da hermenêutica".[2] Entre os principais instrumentos de crítica de literatura dos irmãos Schlegel se encontram as denominadas *Charakteristiken*, as caracterizações, espécie de ensaio crítico-literário, os quais se situam no limiar entre a crítica dogmática e normativa do juiz de arte, o *Kunstrichter*, e a nova atuação do crítico de arte, o *Kunstkritiker*.[3]

Schlegel compreendia a caracterização como uma obra de arte da crítica literária, na qual tanto os aspectos

1. WELLEK, René. *Histórica da crítica ocidental*. São Paulo: Editora Herder, 1967, volume II, p. 6.
2. *Idem, ibidem*.
3. Alguns trechos do presente capítulo foram publicados em: MEDEIROS, Constantino Luz. Caracterização: a obra de arte crítico-literária. *Pandemonium Germanicum*. São Paulo, v. 18, n. 25, Jun./2015, pp. 37-56.

extrínsecos quanto os intrínsecos deveriam ser levados em consideração e compreendidos como uma unidade. De acordo com essa teoria, a tarefa do crítico de literatura consistia em revelar a tendência e o ideal da obra literária através da observação e compreensão de certos aspectos que pertenciam tanto à letra quanto ao espírito da obra, ou que poderiam transitar entre esses dois âmbitos.

Através da caracterização crítico-literária, o pensador busca concretizar a máxima de que um crítico-literário deve almejar com sua crítica o mesmo estilo, tom e tendência da obra de arte analisada, sendo a própria crítica uma obra de arte em segunda potência, isto é, um complemento (ou suplemento) da criação artística, tornando a poesia mais poética e a crítica ainda mais crítica. Para tal fim, Schlegel observa diversos aspectos: o contexto histórico da obra, a tradição literária; os elementos estéticos, estilísticos, linguísticos, filológicos, biográficos; a relação entre as partes e o todo da obra e o lugar do escrito entre as outras criações do autor. Entre as principais caracterizações de Schlegel encontram-se: a resenha sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister,* de Johann Wolfgang Goethe, também conhecida como Über Meister, ou *Meister-Aufsatz;* a caracterização sobre as obras de Giovanni Boccaccio: *Nachricht von den Poetischen Werken des Johannes Boccaccio Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*[4]); a caracterização sobre Georg Forster: *Georg Forster, fragment einer Charakteristik der Deutschen Klassiker* (*Georg Forster, fragmento de uma caracterização do clássico alemão*); e, finalmente, a caracterização sobre Gotthold Ephraim Lessing: Über

4. SCHLEGEL, Friedrich. *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*. Tradução, introdução e notas de Constantino Luz de Medeiros. Campinas: Mercado de Letras, 2024.

Lessing (Sobre Lessing); todas essas caracterizações foram publicadas entre os anos de 1797 e 1801.

Segundo sua etimologia, o termo *Charakter* advém do francês *caractere*, que, pot sua vez, tem origem no grego *charaktér,* uma variação de *charássein,* que significa cunhar, marcar designar.[5] Para Friedrich Kluge, a palavra já possuía em grego um sentido literal e outro abstrato, isto é, ao mesmo tempo em que tinha o significado de marcar algo, também denotava algo como a marca moral, ou seja, uma qualidade principal de um homem.[6] Em outros dicionários da época de Schlegel, o termo *Charakteristik* tem igualmente a acepção de "sinal diferenciador", *Unterscheidendes Merkmal*, o que indica que Schlegel utilizou um termo da tradição histórica ou literária, inserindo-o no contexto de sua teorização crítico-literária.[7] Por outro lado, Dorit Messlin defende a tese de que a caracterização de Schlegel remonta à busca grega pela determinação do *ethos* na obra de arte, concretizando a filosofia moral do autor de *Lucinde* nas caracterizações.[8]

Assim, em sintonia com a acepção original do termo "caráter", a caracterização schlegeliana tem uma íntima relação com a determinação da singularidade da obra literária. Por outro lado, o nome pode ter sido uma influência advinda do âmbito das artes plásticas, onde a palavra *Charakter* se aproxima de arte do retrato, *Porträ-*

5. KLUGE, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2002, p. 167.
6. *Idem, ibidem.*
7. ADELUNG, Johann Christoph. *Grammatisch-Kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Wien: Bauer Verlag, 1811, p. 1321. THIBAUT, M. A. *Wörterbuch der französichen und deutschen Sprache*. Braunschweig: Georg Westermann, 1804, p. 89.
8. MESSLIN, Dorit. *Antik und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenkunst.* Berlin/ New York: De Gruyter, 2011, p. 364.

tkunst, ou seja, a arte de delinear ou retratar as singularidades de alguém. Todavia, a mais provável razão para a escolha da palavra caracterização por Schlegel advém da tradição filosófica e literária encontrada pelo crítico nas obras de Teofrasto, Casaubon, La Bruyère, Joseph Hall e Shaftesbury, entre outros. La Bruyère retoma em *Les Caractères,* obra de 1670, a antiga tradição de criar retratos sociais ou de costumes que surgira ainda na Antiguidade com o filósofo grego Teofrasto (c. 370-288 a. C.), cujo nome verdadeiro era Tírtamo de Ereso.[9] A caracterização de perfis sociais inaugurada por Teofrasto é retomada pelo humanista Isaac Casaubon (1559-1614), o qual, ainda no ano de 1592, publica *Prolégomènes à l'édition des Caractéres de Théophraste,* cuja influência sobre Joseph Hall (1574-1656), e sua obra *Characters of Virtues and Vices* (1608) espalha o gênero da caracterização por toda a literatura europeia. É nessa tradição que se insere igualmente outra obra que provavelmente serviu de inspiração a Schlegel, o escrito de Antony Ashley Cooper, 3º Conde de Shaftesbury (1671-1713), intitulado *Characteristicks of men, manners, opinions and times,* obra que teve treze edições até o ano de 1790.[10] Após as diversas edições da obra de Shaftesbury o termo foi incorporado ao léxico crítico-literário, de modo que, na época de Schlegel, ele já possuía o significado de descrição de um quadro, situação, assim como a exposição e delineação das qualidades de uma pessoa ou obra.

A análise das caracterizações de Schlegel demonstra que esse tipo de exegese crítico-literária não se atém a um objeto único, podendo abarcar uma obra (*Wilhelm Meister, Woldemar*); um conjunto de obras (*Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*); a produção crítica (ou política) de um autor (*Georg Forster, Lessing*); e até mesmo um panorama da poesia (*A poesia antiga e a poesia moderna*). O caráter inédito da caracterização reside principalmente na busca por algo além do que está dado no texto literário, ou seja, sua tendência, seu ideal. Outra singularidade desse tipo de ensaio crítico-literário é a função exercida pelo leitor (ainda que seja um leitor especializado como o crítico ou o admirador da arte), pois a tendência, a impressão e o ideal da obra somente poderiam ser alcançados através de uma verdadeira recepção da mesma, o que inclui os estudos de Schlegel em uma esteira moderna de compreensão do leitor na dialética entre as noções de representação, ficção (que os românticos problematizam de forma inaugural) e de recepção literária. Para Schlegel, ao estabelecer a existência de um ideal imanente à própria obra, como um leitor ou autor implícito, o crítico tem como uma de suas prerrogativas fundamentais o reestabelecimento de um texto que, em seu devir, na realização desse ideal, representa uma tarefa infinita.

9. LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères ou les moeurs de ce siècle.* Paris : Librairie Générale Française, 1995, p. 15.

10. SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper. *Characteristicks of men, manners, opinions, times.* Oxford: Clarendon Press, 1999.

A filosofia da caracterização

> Toda obra de arte romântica é poesia da poesia e poesia crítica, aproximando-se da caracterização.
> Friedrich Schlegel[11]

De modo semelhante a outros aspectos de sua teorização crítico-literária, a caracterização revela o esforço de Schlegel por estabelecer uma crítica universalmente

11. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe.* Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1981. [Volume XVI], p. 134.

válida. Mas para compreender o que o crítico entende por ensaio crítico ou caracterização é preciso pesquisar igualmente em outros escritos. Nesse sentido, em alguns de seus *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803), o crítico desenvolve diversos conceitos do que se pode denominar de filosofia da caracterização. Nessa espécie de concepção arquitetônica da crítica literária, Schlegel divide a caracterização em tópicos. O esquema tem o intuito de classificar as categorias que devem ser consideradas na análise de uma obra de literatura. Assim o fundamento da caracterização é o estabelecimento do caráter, ou da essência da obra. Nesse esquema, o essencial, a parte substancial de uma obra, como que o núcleo de sua existência é o elemento para onde tudo aponta. Schlegel afirma que "é de lá que surge a obra, a razão de seu existir, bem como o fim último e a primeira razão do todo".[12] Para o crítico, a caracterização necessita de algo como uma geografia, um esqueleto da obra, "precisa de uma arquitetura estética da obra, sua essência, seu tem, e, finalmente, uma gênese psicológica, a razão de seu surgimento pelas leis e condições da natureza humana".[13]

Essa mescla de crítica literária, filosofia da filologia e história social da arte proposta por Schlegel inaugura uma nova época para a crítica literária. A análise crítica, filológica, filosófica, histórica, estilística (pois a caracterização observa igualmente detalhes linguísticos e estilísticos da obra) deve se constituir em uma criação em segunda potência, sendo, ao mesmo tempo, crítica e crítica da crítica. Todos esses aspectos apontam para a singularidade do sistema

12. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura. (1797-1803)*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 163, fragmento [567].

13. *Idem, ibidem.*

crítico-literário de Schlegel, principalmente se forem levadas em consideração as poéticas normativas que vigoravam até a época da criação das caracterizações. Ocupando a posição central nesse sistema crítico de Schlegel encontra-se a essência da obra analisada, a qual, para o crítico deve ser a primeira coisa a ser encontrada por todo aquele que busque caracterizar uma obra. Partindo dessa posição central ocupada pela essência (*Wesen*) ou caráter (*Charakter*) da obra, o crítico deve então analisar os aspectos intrínsecos e extrínsecos, ou seja, os elementos inerentes à obra, e sua inserção no contexto histórico e social em que foi produzida e ao qual remete.

Subordinados à essência ou caráter central da obra, o espírito e a letra são níveis hierárquicos com os quais outros elementos estão relacionados. Entre o espírito e a letra da obra também se encontram outros elementos, como o sentido, a unidade, a relação e a conexão. Apesar de certo aspecto estrutural e sistemático, essa classificação dos elementos da caracterização de Schlegel não deixa de contemplar o que o crítico denomina de "âmbito do divinatório", pois apenas a contemplação não dogmática e cética de uma obra e de um autor é que possibilita o estabelecimento de sua essência. Elementos como a tendência e o ideal não podem ser derivados apenas de um dos lados da obra, isto é, somente da letra ou do espírito, mas de uma aproximação recíproca entre os dois âmbitos. Outro aspecto interessante da denominada filosofia da caracterização de Schlegel é o fato de que essa forma de crítica literária contempla uma esfera autocrítica, de modo que o crítico deve problematizar a obra resenhada ao mesmo tempo em que reflete sobre a própria atividade.

Como foi dito, as caracterizações também se diferenciam de outros gêneros crítico-literários como o ensaio crítico ou a resenha por seu caráter divinatório, pois, se-

gundo o estudioso, a resenha normalmente se ocupa com obras que lhe são contemporâneas, que são de seu tempo, enquanto a caracterização também busca estabelecer algo que ainda inexiste, ou que se encontra ainda em tendência. Para Schlegel a caracterização era "uma obra de arte da crítica".[14] A tentativa de definir a individualidade da obra literária transforma a caracterização em uma extensão, um complemento da literatura.

Na tentativa de delimitar as qualidades que esse novo crítico deveria portar, Schlegel faz uma lista relativamente complexa de atributos, os quais seriam necessários, senão imprescindíveis para o bom funcionamento da atividade crítico-literária. Assim, o bom crítico "deve observar deforma versátil, fiel e conscienciosa como o físico; medir e calcular milimetricamente como o matemático; classificar e rubricar atenciosamente como o botânico; dissecar como o anatomista; distinguir como o químico; sentir como o músico; imitar como o ator e ter a visão do todo como um filósofo".[15]

Quanto à estrutura, as caracterizações obedecem à sequência descrita em sua filosofia da caracterização, isto é, a busca pela singularidade da obra, de seu caráter central, ou, como no caso de caracterizações sobre personalidades (como a de Georg Forster), a procura por traços significativos que diferenciem esse indivíduo de outros. Nessa primeira etapa crítica, a caracterização frequentemente alude a um termo que significa "traços característicos" (*Grundzüge*). O termo é empregado pelo crítico para

14. SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Fragmente. Athenäum.* In: KA-II, p. 253, [439].

15. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura. (1797-1803).* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 163, fragmento [567].

definir o que considera característico em uma obra, aquilo que a diferencia de outras obras. A delimitação desse aspecto tem importância para a economia do todo da caracterização, porque é a partir da caraterística central que a tendência e a impressão absoluta serão delimitadas.

Entre as diversas inovações postuladas por Schlegel em sua filosofia da caracterização encontram-se a tendência, a impressão e o ideal da obra literária. Esses aspectos da exegese crítico-literária surgem igualmente em outros textos do autor, mas, no contexto da teoria sobre a caracterização eles adquirem um significado especial. A palavra "tendência", por exemplo, foi utilizada pelo estudioso para definir não apenas fenômenos literários, mas também obras filosóficas e até mesmo adventos políticos de sua época. O termo também se encontra inserido no centro da polêmica envolvendo o fragmento 216 da *Athenäum,* o qual afirmava que a "Revolução Francesa, o *Meister,* de Goethe, e a *Doutrina-da-Ciência*, de Fichte eram as maiores tendências da época".[16] Em seu escrito *Sobre a Ininteligibilidade* (Über die Unverständlichkeit), o crítico afirma que toda a confusão em torno do fragmento se encontra justamente na palavra "tendência" que, naquele contexto, tinha o significado de "algo que aponta em uma direção", "um ideal que ainda não se concretizou", e que seu tempo também poderia ser chamado de "época das tendências".[17]

Assim, o conceito de tendência está intimamente relacionado à intenção do conjunto da obra. Schlegel também indica que há igualmente tendências principais

16. SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Fragmente. Athenäum.* In: KA-II, p. 198, [216].

17. SCHLEGEL, Friedrich. *Über die Unverständlichkeit.* In: KA-II, p. 363.

e outras apenas secundárias, mas que também compõem a intenção do todo. Encontrar e delimitar a tendência de uma obra é uma das mais árduas tarefas que se coloca à crítica literária. Ao estabelecer a relação entre as partes e o todo, chegando a uma intuição do conjunto, o crítico deve definir o caráter da obra. É por essa razão que uma das palavras mais frequentes nas caracterizações é singularidade (*Eigentümlichkeit*). De acordo com essa visão, assim como todo indivíduo representa um microcosmo em relação ao todo, especificar a singularidade do indivíduo é caracterizar o universo.

Um segundo aspecto a ser analisado pelo crítico de literatura na composição da caracterização é a impressão (*Eindruck*) da obra. Ao afirmar que a crítica de uma obra deve ser capaz de expor ao leitor a impressão absoluta, o estudioso chama a atenção para o caráter universal dessa impressão, já que não é qualquer impressão, mas apenas aquela que for necessária, evitando que a exegese literária se perca em juízos de gosto subjetivos. Ao discutir o caráter singular do conceito de impressão em Schlegel, René Wellek sugere que o estudioso busca apresentar contornos sólidos e sóbrios como princípios fundamentais de interpretação da obra de arte literária, definindo "o objeto da crítica como sendo dar-nos um reflexo da obra que busca comunicar seu espírito peculiar e apresentar a impressão pura da obra".[18] Ao tornar-se o instrumento de exposição da impressão necessária (*Darstellung des notwendigen Eindrucks*) a caracterização revela a singularidade da obra de arte literária. Assim, um de seus objetivos principais é transmitir ao leitor essa impressão absoluta da obra literária, cuja essência encontra-se entre o espírito e a letra.

18. WELLEK, René. *Histórica da crítica ocidental.* São Paulo: Editora Herder, 1967, volume II, p. 6.

Para tal fim, o crítico precisa penetrar na obra de arte literária, de modo a estabelecer a essência, a tendência do escrito, e a impressão absoluta.

Todos esses aspectos da filosofia da caracterização de Schlegel foram expostos em um dos *Fragmentos sobre poesia e literatura*,[19] o qual reproduzimos a seguir:

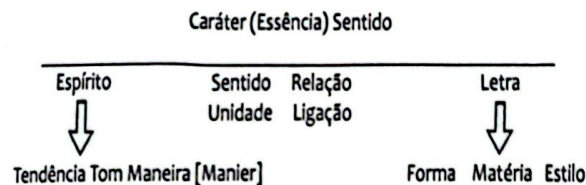
(Figura 1)

Dedução das categorias críticas = Filosofia da caracterização

Caráter (Essência) Sentido

Espírito ⇩ Tendência Tom Maneira [Manier]

Sentido Unidade — Relação Ligação

Letra ⇩ Forma Matéria Estilo

A caracterização dos Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister, de Johann Wolfgang Goethe.

Um dos exemplos dessa crítica literária denominada de caracterização é a que Schlegel realizou sobre o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang Goethe. Esse ensaio, também conhecido como *Meister-Aufsatz* (ensaio sobre o Meister) é, de acordo com Franz Mennemeier, "a expressão do entusiasmo de um crítico de literatura, o qual encontra *in concreto* algo que há muito tempo procurava".[20] De certo

19. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura. (1797-1803)*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 163, fragmento [567].

20. MENNEMEIER, Franz Norbert. *Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie.* München: Wilhelm Fink

modo, essa afirmação corrobora o sentimento patente no ensaio de Schlegel sobre o romance de Goethe. Considerada pela crítica literária como uma obra prima dos estudos sobre literatura, a caracterização do *Wilhelm Meister* representa um exemplo prático de "obra de arte crítico-literária"(como o crítico denominava esse tipo de ensaio crítico-literário) capaz de abordar os elementos intrínsecos e extrínsecos da obra, o contexto histórico, e oferecer uma compreensão panorâmica sobre as relações entre as partes e o todo. Para René Wellek, o ensaio sobre *Wilhelm Meister* é justamente famoso, porque consegue definir a atitude do autor, a impressão geral e o caráter particular de cada parte bem como os principais caracteres da ação.[21]

Publicado no ano de 1798 na revista *Athenäum*, a caracterização parte da análise sobre o modo como as personagens são tratadas, o desenrolar de cada capítulo e os aspectos estruturais da narrativa. Através disso, Schlegel demonstra como esse tipo de escrito crítico-literário deve sondar não apenas os aspectos formais e estruturais, mas também o espírito do conjunto da obra que se revela (também) através dos personagens. Para o autor de *Lucinde*, contrariando a regra clássica de representação de personagens das classes mais altas, a denominada *Ständesklause*, a narrativa do romance goetheano principia com personagens comuns: "O que acontece e é discutido aqui não é extraordinário, e as primeiras figuras que surgem não são nem grandes e nem maravilhosas".[22] O mesmo se dá com a narrativa, que para o crítico começa de um modo sutil e despretensioso:

Verlag, 1971, p. 221.

21. WELLEK, René. *História da Crítica Literária. Friedrich Schlegel.* São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 29. Vol. III.

22. SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967, p. 130. [Volume II].

> "Sem presunção e sem barulho, assim como a formação de um espírito esforçado se desenvolve em silêncio, e como o mundo em devir surge a partir de seu interior, principia a clara história. O que ocorre e é dito aqui não é excepcional, e as figuras que primeiro aparecem não são nem grandiosas e nem maravilhosas [...] os traços são leves e simples, mas são exatos, nítidos e seguros. Mesmo o menor traço é significativo, cada linha é um leve aviso, e tudo é destacado por meio de contrastes claros e vivos".[23]

De acordo com a leitura de Schlegel, ao expor personagens comuns em situações "nada excepcionais", o romance de Goethe busca arrebatar a simpatia do leitor. Essa aproximação pode ser sentida na afirmação do crítico de que "através da narrativa serena, o espírito se sente tocado de um modo suave, em toda parte, e mesmo sem conhecer as personagens ele as considera como conhecidas" (Schlegel 1967, p. 126). O sentimento de proximidade entre a matéria narrada e o leitor é descrito pelo autor da caracterização como o resultado feliz do modo de exposição que o narrador foi capaz de desenvolver, e que faz com que, segundo o estudioso, "qualquer pessoa formada tenha a impressão de se reencontrar na obra".[24] A identificação do público leitor com a obra faz com que o acompanhamento das peripécias que acontecem no desenvolvimento do protagonista Wilhelm Meister, um típico filho da burguesia comerciante, ocorra de um modo despretensioso. Nesse sentido, o mesmo fenômeno que já ocorria desde a ascensão do romance inglês, com Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, ou seja, a

23. *Idem*, p. 126.

24. SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967, p. 126 [Volume II].

representação do cotidiano burguês parece colaborar para a identificação do leitor com o romance. Outro aspecto singular da caracterização é a questão da importância das personagens para o entendimento da obra. De acordo com Schlegel, as personagens interessam apenas enquanto instrumento para compreensão do conjunto da obra e não como mera especulação sobre os aspectos sociais que levaram Goethe a utilizar esse ou aquele procedimento. Desse modo, o crítico acredita que também não deve ter sido a intenção do autor/narrador apresentar as personagens em um grau mais intenso do que aquele necessário à verossimilhança e a representação do todo da obra:

> "Não pode ter sido essa a intenção dele [do autor/narrador], representar as personagens de um modo mais profundo e completo do que o necessário e útil; e menos ainda teria sido sua obrigação assemelhar a obra a uma determinada realidade de modo a cumprir o objetivo do todo. Na verdade, apesar das personagens nesse romance se parecerem com retratos, em razão do modo de representação, ainda assim, segundo sua essência, elas são todas mais ou menos genéricas e alegóricas. Por isso mesmo, elas são matéria inesgotável e a mais perfeita coleção de exemplos para investigações morais e sociais".[25]

Apesar de afirmar que a obra oferece matéria inesgotável, ou seja, a mais completa coleção de exemplos para investigações morais e sociais, Schlegel adverte para o perigo de investigações que buscassem reduzir seu escopo a esses elementos, pois uma crítica que se concentrasse apenas em juízos morais sobre a particularidade

25. *Idem*, p. 143.

das personagens seria a mais infrutífera das tentativas.[26] Assim como demonstrou que uma das tarefas do crítico é buscar a impressão absoluta que a obra de arte pode exercer sobre qualquer leitor em qualquer tempo, após haver reconhecido e discutido diversos aspectos da estrutura do romance de Goethe, Schlegel aponta para o núcleo da narrativa, isto é, aquilo que organiza o conjunto da obra. Nesse caso, inserida no romance de Goethe se encontra a aproximação recíproca entre uma doutrina-da-arte e uma doutrina-da-formação, as quais fundamentam os acontecimentos e a composição das personagens. De acordo com essa lógica, através do mundo do espetáculo em que o protagonista do romance se insere, o autor/narrador tem o mote para refletir sobre as artes, os gêneros poéticos e a formação do homem burguês. O crítico acredita que a inserção do *topos* do teatro no romance de Goethe parece ter sido a maneira que o autor utilizou para aproximar os temas da arte e da formação, principalmente por sua semelhança com o universo das relações sociais.

> "Se olharmos para os assuntos favoritos de todas as conversas, e de todos os desenvolvimentos ocasionais, e para as relações favoritas em todas as ocasiões, os homens e seu meio: salta aos olhos o fato de que tudo gira em torno do espetáculo, da encenação, da arte e da poesia. A verdadeira intenção do poeta foi estabelecer uma completa doutrina poética, ou melhor, expô-la através de exemplos e opiniões vivas [...] Com essa intenção, o mundo teatral tinha de tornar-se o meio e o fundamento do todo, não apenas porque essa arte é a mais variada, mas também a mais sociável de todas as artes, e porque nela se aproximam da melhor ma-

26. *Idem, ibidem*.

neira poesia, vida, época e mundo, enquanto a oficina solitária do artista plástico oferece menos matéria, e os poetas vivem como poetas apenas interiormente, já não formando mais uma classe artística especial".[27]

Ao comentar o desenvolvimento e a adequação e aprendizado do protagonista em sua procura pela compreensão da sociedade de seu tempo, Schlegel afirma que "cada traço singular de Wilhelm Meister é exposto através de outro lado notável, e em uma nova luz, pois, ele precisa aprender em toda parte"[28]. A experiência do protagonista é descrita com detalhes que indicam a importância desse tipo de formação para o homem burguês do final do século XVIII alemão. O duplo movimento realizado por Wilhelm Meister, ao sair de si e entrar no mundo, na sociedade, é descrito por Schlegel em termos de uma experiência "que mescla recordações alegres e dolorosas, pairando entre a plenitude dos desejos, a melancolia e a esperança"[29]. Assim, os anos de formação do protagonista também representam um conflito entre dois aspectos diametralmente opostos, dois desejos incompatíveis, aquele do pai, de que Wilhelm se tornasse um grande homem de negócios, assumindo as atividades burguesas, o acúmulo de capital, e o desejo do próprio protagonista de buscar por sua *Bildung*, sua formação.

Nesse sentido, a experiência representada pelo personagem principal da obra de Goethe em face do mundo burguês é, de certo modo, traumática. Ao abandonar a formação destinada pelos pais e buscar um mundo de aventuras, sobretudo, com um grupo teatral, Wilhelm Meister

27. *Idem*, p. 132.
28. *Idem*, p. 129.
29. *Idem, ibidem*.

é signo de um grande paradoxo no universo dos jovens do final do século e começo do XIX. Nessa sociedade constituída por estratos sociais estanques, a tentativa de conseguir uma visão de mundo cosmopolita e universal era um privilégio apenas dos nobres. É possível observar essa característica da sociedade alemã no século XVIII através do diálogo entre o protagonista Wilhelm Meister e Serlo:

"Se eu fosse um nobre, nosso conflito logo se resolveria, porém, como sou apenas um burguês, devo então trilhar meu próprio caminho, e espero que você possa me compreender. Não sei como deve ser em países estrangeiros, mas, na Alemanha, apenas ao nobre é dada a possibilidade de conseguir uma formação universal e, se posso dizer, pessoal. Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito ao extremo, mas, sua personalidade estará perdida, apresente-se ele do modo que quiser".[30]

O duplo movimento realizado por Wilhelm Meister, ao sair de si e entrar no mundo, na sociedade, é descrito por Schlegel em termos de uma experiência que mescla recordações alegres e dolorosas, pairando entre a plenitude dos desejos, a melancolia e a esperança. A descrição do desenvolvimento espiritual de Wilhelm Meister segue a mesma lógica conflituosa que caracteriza a dualidade entre o interior do jovem sonhador e a dura realidade do mundo dos filisteus. Essa oposição já se encontra muito viva no final do primeiro capítulo do livro, onde, segundo Schlegel, "o entendimento maduro desse homem culto parece estar separado por um imenso abismo da imaginação

30. GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meister. Die Lehrjahre. Die Wanderjahre*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2005, p. 260.

florescente do jovem amante".[31] Apesar disso, o intuito da formação da personagem é o aprendizado, mesmo sabendo de antemão que não lhe faltarão tentações probatórias. O desacerto entre a formação destinada pelos pais de Wilhelm e a vontade do protagonista pode ser compreendido quando se leva em consideração a biografia da maioria dos jovens do primeiro romantismo alemão, inclusive a de Novalis e de Friedrich Schlegel. Além de ocupar com a descrição das principais características de cada personagem, o crítico aborda de um modo singular como os acontecimentos e as personagens se misturam no romance de um modo mágico e coeso, demonstrando como o espírito da obra se revela.

Um aspecto formal analisado pelo crítico em seu ensaio sobre o *Meister* (que não havia surgido em sua filosofia da caracterização) é o conceito de "desenvolvimento secundário" (*Nebenausbildung*) da narrativa, o qual pode ser descrito como um movimento duplo do autor. Em um plano ocorre o desenvolvimento dos personagens e os acontecimentos, enquanto em um plano secundário são preparados eventos posteriores. Esse movimento acontece sem que um plano interfira no outro. O autor de *Lucinde* verifica a presença do desenvolvimento secundário principalmente no encerramento do primeiro livro cujo final se assemelha à uma música espiritual. De acordo com Schlegel, tão importante como compreender cada detalhe e se deixar levar pela imaginação poética do artista é não perder de vista o conjunto, o todo da obra. A referência à relação entre as partes e o todo na obra de arte literária é uma constante nas caracterizações:

31. SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967, p. 128. [Volume II].

> "É belo e necessário se entregar completamente à impressão de um poema, deixar o artista fazer conosco o que ele quiser, e, por meio da reflexão, apenas confirmar o sentimento em detalhes, elevando-o ao pensamento, de modo a poder decidir e complementar qualquer dúvida ou conflito remanescente. Esse é o primeiro e mais importante passo. Mas não é menos necessário poder abstrair de todo detalhe, compreender o que paira suspenso, passando os olhos pela parte, e apreendendo o todo, de modo a investigar até o mais recôndito e relacionar o mais remoto [...] Nós gostamos muito de nos libertar da magia do poeta, depois que nos deixamos de boa vontade cativar por ele, apreciamos, sobretudo, espiar o que ele quis afastar de nosso olhar, ou não quis logo nos mostrar, aquilo que posteriormente mais contribuiria para torná-lo um artista: os desígnios secretos que ele silenciosamente segue, e que nós, em se tratando do gênio, cujo instinto tornou-se arbítrio, jamais poderemos pressupor quantos são. O impulso nato da obra completamente organizada e organizadora, de modo a se transformar em um todo, exterioriza-se tanto nas partes maiores, quanto nas menores. Nenhuma pausa é ocasional e insignificante; e aqui, onde tudo é ao mesmo tempo meio e fim, não será incorreto considerar a primeira parte, sem prejuízo de sua relação com o todo, uma obra em si".[32]

Apesar de considerar que o romance conseguiu concretizar seu ideal individual de obra, tornando-se até mesmo o paradigma de um novo gênero, o reconhecimento positivo de Schlegel sobre o *Wilhelm Meister* encontra-se no fato de que a obra não buscava apenas teorizar sobre as artes, os gêneros poéticos, ou estabelecer novos

32. *Idem*, p. 131.

padrões sociais. Além disso, o romance tinha a intenção de revelar o grande espetáculo da própria humanidade e a arte de todas as artes, a arte de viver. O encontro propício entre a doutrina da arte e a doutrina da vida, entre a criação artística e a reflexão crítico-literária que se encontra inserido no *Meister* foi abordado por Schlegel também em um trecho denominado *Ensaio sobre as diferenças de estilo nas obras juvenis e tardias de Goethe,* da obra *Conversa sobre a Poesia.* No escrito, a personagem de Marcus afirma que o romance foi inicialmente pensado apenas como um romance artístico, onde se representa uma doutrina da arte, mas, ainda de acordo com o personagem, "a própria obra teria sido surpreendida pela tendência de seu gênero, se transformando em algo muito maior do que sua primeira intenção, de modo que se junta a seu plano inicial uma doutrina da formação da arte da vida"[33] (Schlegel 1967, p. 346). Assim, ao ultrapassar as fronteiras de sua intenção original e fundamentar um novo gênero de romance, a obra representa os anos de aprendizado "onde nada será aprendido a não ser existir e viver de acordo com seus princípios singulares e sua natureza indômita" (Schlegel 1967, p. 141). De certo modo, o romance de Goethe inaugura uma nova fase nos estudos literários, não apenas por ser a primeira manifestação do romance social burguês em língua alemã, introduzindo o conceito de romance de formação, mas, por contribuir de forma significativa para a alteração no modo com que se praticava a crítica literária de seu tempo:

> "Talvez seja necessário julgar e não julgar esse livro; o que não parece ser uma tarefa fácil. Por sorte, esse é exatamente um daqueles livros que julgam a si mesmos, poupando o crítico de qualquer esforço. Na verdade, ele não apenas se julga como também expõe a si mesmo. Uma mera exposição da impressão, mesmo se não fosse uma das piores obras do gênero descritivo, além de supérflua estaria em desvantagem não somente em relação ao poeta, mas até mesmo em face do pensamento do leitor que possuísse o sentido para o que é mais elevado, que tem a capacidade de adorar, e, mesmo sem arte ou ciência, sabe o que deve adorar, a quem a justiça atinge feito um raio".[34]

Quando se leva em consideração a filosofia da caracterização é possível compreender a singularidade e a importância que o *Wilhelm Meister* adquire para Schlegel. Desse modo, Goethe é considerado como aquele que inaugura a terceira fase da poesia romântica, e seu romance indica o início de um caminho que levará a uma forma futura de exteriorização literária denominada poesia romântica, universal e progressiva. É também com vistas ao lugar histórico da obra que se compreende a afirmação de Schlegel de que "aquele que caracterizasse devidamente o *Meister* teria em verdade dito o que ocorre agora na poesia. E, no que concerne à crítica poética, não precisaria fazer mais nada".[35]

A *Charakteristik*, ou caracterização crítico-literária, pode ser considerada um dos primeiros exemplos de obra crítico-literária, no sentido moderno do termo. Buscando definir os aspectos intrínsecos e extrínsecos de uma obra de arte literária, bem como os elementos que transi-

33. *Idem*, p. 346.

34. *Idem*, p. 133.

35. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos críticos.*(*Lyceum, Pólen, Athenäum, Ideias*) *seguido do Ensaio sobre a Ininteligibilidade.* Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2024, p. 27. Fragmento *Lyceum* [120].

tam entre esses dois âmbitos, a caracterização difere de um ensaio e de uma resenha por considerar não apenas o que é dado na letra da obra, mas aquilo que se encontra em seu devir. Desse modo, Schlegel postula que apenas uma crítica divinatória e genial seria capaz de apreender toda a dimensão da obra, sua tendência e seu ideal. A caracterização realizada por Schlegel sobre o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é considerada pela crítica como um exemplo inovador de análise crítico literária para seu tempo.

A partir de sua concepção de ironia romântica enquanto procedimento literário que instaura a reflexão crítico-literária na obra, Schlegel indica a necessidade do estabelecimento de um tipo de crítica de literatura que leve em consideração a existência de obras que criticam e expõem a si mesmas, como o romance de Goethe. Para o estudioso, o *Wilhelm Meister* inaugura uma nova era da literatura. Ao buscar a definição de elementos como a tendência, a impressão absoluta e o ideal individual da obra de arte literária, as caracterizações são exemplos do que o estudioso denominava de "crítica absoluta", espécie de crítica literária que visa demonstrar aspectos para os quais a obra apenas aponta, que não podem ser facilmente reconhecidos em sua letra. Assim, a teoria crítico-literária de Schlegel indica que é necessário compreender algo que transita entre o espírito e a letra da obra, procurando distinguir se o seu ideal foi alcançado.

SÉTIMA LIÇÃO
A revolução estética romântica

> "De fato, o momento parece ser propício para uma *revolução estética*, através da qual, o objetivo e o belo poderiam ser dominantes na formação estética moderna". Friedrich Schlegel (Sobre o estudo, p. 269).

A denominada revolução estética do primeiro romantismo alemão representou uma ruptura completa no que concerne não apenas à história da filosofia, à filosofia da história, mas também a outros âmbitos literários, como a crítica, a história e da teoria da literatura. Buscando refúgio à crítica dogmática e normativa, e, ao mesmo tempo, uma solução para o problema do juízo de gosto, criado principalmente a partir da terceira *Crítica* de Kant, esses pensadores afirmavam a necessidade de uma nova época no estudo dos fenômenos literários. Sem dúvida, após o estabelecimento da autonomia do campo estético realizado por Immanuel Kant, bem como sua definição do prazer estético como uma "satisfação desinteressada", a discussão sobre a arte literária e o belo sofre uma verdadeira ruptura. Essa mudança sistemática na observação das obras literárias é parte integrante das alterações sociais, econômicas, políticas e epistemológicas ocorridas na segunda metade do século XVIII, quando, entre muitas mudanças, o paradigma mecanicista é substituído pela noção de desenvolvimento orgânico da obra de arte.

Para autores como Schlegel, de modo a atingir os fins aos quais se propõe a crítica literária deve ser ela mesma uma obra de arte, o que significa transformar-se em

organon da criatividade do espírito e reflexão potencializada. Afirmando que o crítico literário deve afinar seu espírito de acordo com cada época, Schlegel reconhece a relação de aproximação infinita entre o que veio antes e seu tempo histórico. Ao explicar a arte literária a partir de sua história, o autor de *Lucinde* questiona o valor e a razão do estudo da Antiguidade entre os críticos de seu tempo, afirmando a necessidade de se ter o denominado "sentido para o que era clássico".[1] Assim, a história da poesia grega serve como idealidade e conteúdo, enquanto a poesia moderna revela seu valor no método reflexivo, isto é, como arte que reflete sobre a própria arte.

Schlegel caracteriza a época moderna como a "época química", das separações, por isso a tentativa de separar o que se encontrava uno antigamente é arbitrária e, consequentemente, leva ao caos das formas e dos gêneros sem coesão e harmonia. Segundo o crítico alemão, acreditando haver encontrado a completude e o mais elevado em seu gênero, a poesia moderna é signo de uma eterna insatisfação, da busca insaciável por completude em falsos conceitos do gosto. Ao se rebelar contra a poética dogmática e normativa de seu tempo, Friedrich vai buscar a substituição, iniciada por Herder, do *Kunstrichter*, o juiz de arte, pelo *Kunstkritiker*, o crítico de arte, cumprindo assim seu papel enquanto um dos primeiros críticos de literatura, na acepção moderna do termo.[2]

1. "O amor de Herder pelos antigos é mais pelo interesse em cultura em geral; ela pode ser progressiva, clássica, e até bárbara, ou ainda bem infantil. A propósito, ele tem estudo, crença, costume, um pouco de sentimento artístico, mas nenhum sentido para o que é clássico". SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Editora Unesp, 2016, p. 67, fragmento [112].
2. Luiz Costa Lima afirma: "Friedrich Schlegel não foi o pensador er-

A herança da poética de Boileau, ainda vigente na segunda metade do século XVIII, pregava a noção de beleza relacionada ao presumivelmente verdadeiro, ao correto no âmbito moral. A teorização sobre a obra literária pressupunha, como consequência, uma evidente relação entre o belo e o moralmente bom.[3] Schlegel critica essa posição normativa e moralizante do crítico de seu tempo, asseverando que as teorizações não influenciaram o gosto, ao contrário, que a poesia moderna se caracteriza pela completa ausência de gosto:

> "As investigações metafísicas de alguns pensadores sobre o belo não tiveram a mínima influência sobre a formação do gosto e da arte. A teoria prática da poesia, com poucas exceções, não passou até agora do sentido para aquilo que se praticou de forma bastante equivocada; (é) por assim dizer, o conceito deduzido do falso gosto, o espírito da infeliz história (da arte).[4]

Em contraposição à teoria dogmática e normativa constatada em seu tempo, o Schlegel propõe o que denomina de "revolução estética", termo que tem clara influência dos acontecimentos recentes, ou seja, da Revolução Francesa. A denominada revolução estética schlegeliana

rático e assistemático, como alguns pesquisadores o descreveram, a imagem contrária seria mais próxima da verdade; até o seu tempo, é o primeiro homem de letras que concentra toda a sua formação a serviço do único alvo de ser um crítico". LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz. Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 192.

3. MICHEL, Willy. *Friedrich Schlegel*. In: TURK, Horst. *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*. München: Verlag C.H. Beck, 1979, p.136.
4. SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018, p. 39.

será estruturada, de forma muito original, pela confluência de seus estudos filológicos e de literatura, de suas pesquisas no campo da filosofia, e da compreensão da história da literatura, esta última desenvolvida principalmente a partir da influência de Herder e de Winckelmann.

A representação objetiva e universal como meta da literatura moderna

Uma das questões mais importantes do ensaio intitulado *Sobre o estudo da poesia grega* é a que concerne ao modo como a poesia (literatura) moderna deve atuar para que possa alcançar a mesma objetividade da poesia dos antigos. Por "objetivo", Schlegel compreende a representação literária do universal; a representação indireta e objetiva do histórico, do subjetivo e do individual. Partindo da percepção da incompletude e do caos na poesia moderna, e utilizando para isso concepções da filosofia da história, o crítico busca na poesia grega a resposta para a situação paradoxal em que se encontravam tanto a exteriorização literária, quanto a crítica de literatura em seu tempo. Essa revolução na forma como se ajuizava e mesmo na criação de obras literárias toma corpo entre o final do século XVIII e o começo do XIX em escritos, ensaios crítico-literários e romances dos integrantes do primeiro romantismo alemão, e em autores aproximados do movimento, como Friedrich Richter (1763-1825), também conhecido pelo pseudônimo de Jean Paul, autor de romances que antecipam a estética moderna no âmbito literário.

Schlegel observa a poesia de sua época se encontra sob o domínio do subjetivo, também denominado pelo

estudioso de *interessante*,[5] que significa o reflexivo ou metarreflexivo, filosófico, mas também o âmbito do particular na representação literária. Para o crítico, a poesia dos românticos (ou modernos) era marcada pela característica transitória do *interessante*, que também significa o predomínio ou primado do subjetivismo. É, portanto, uma época completamente inversa ao mundo grego, no qual a idealização da vida exteriorizada na arte literária apontava para o âmbito do objetivo. Schlegel lamenta a condição da poesia moderna, uma poesia sem gosto, uma vida sem espírito. A artificialidade da formação da poesia moderna, na qual prevalece o domínio do interessante, e a sobremedida do individual, contudo, não fazem com que o pensador acredite que a única saída seria a imitação dos gregos, assim como fizera Winckelmann. Ao contrário, para ele, a dominação do interessante seria apenas uma fase transitória, uma crise passageira do gosto.[6]

A representação objetiva e universal como meta da literatura moderna é um dos elementos que compõe o conceito de revolução estética de Friedrich Schlegel, pois ao postular que a poesia moderna não deve emular a obra

---

5. A utilização do itálico serve para diferenciar o termo "interessante" de seu uso corrente.
6. "O domínio do interessante é apenas uma crise passageira do gosto: pois ele deve destruir a si mesmo ao final". SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018, p. 66. "A poesia moderna permaneceria livre de sua individualidade, se tivesse ao menos descoberto o segredo grego de permanecer objetivo ainda que no individual. Ao invés disso, ela quer elevar suas particularidades convencionais a leis naturais da humanidade. Não satisfeita em ser a escrava de tantos preconceitos estéticos, morais, políticos e religiosos, ela quer atar sua irmã grega nas mesmas amarras". Idem, p. 85.

dos antigos, e que sua crise é apenas passageira, o pensador busca harmonizar o passado, o presente e o futuro. Distinguindo-se de Winckelmann, para quem a poesia dos gregos deveria estabelecer o modelo a ser imitado pelos modernos, Schlegel vai estabelecer uma relação dialética entre o passado e o futuro. A pacificação da "querela dos antigos e dos modernos" se apresenta de maneira especialmente original em Schlegel, pois este não contrapõe o passado ao presente, os antigos aos modernos, esperando retirar daqueles a solução para o embate moderno.

O crítico alemão afirmava que era necessário pesquisar em duas direções, ou seja, de volta às origens, à poesia grega, procurando o primeiro desenvolvimento da poesia natural, e para frente, em busca do último desenvolvimento da poesia moderna. O que buscava era vislumbrar uma saída "do caos labiríntico" onde a poesia moderna se encontrava, *id est*, encontrar a rota futura a partir da própria história da poesia. Na concepção de Friedrich, a poesia moderna era uma poesia artificial [*Kunstpoesie*], e a poesia dos gregos era uma poesia natural [*Naturpoesie*]. Enquanto aquela estaria sob o domínio da razão, do conceito, a poesia natural era reflexo da necessidade interna de seu próprio desenvolvimento natural e espontâneo. Essa concepção da poesia dos antigos como uma poesia natural, com desenvolvimento similar ao de um organismo é influência do denominado "paradigma orgânico" presente no século XVIII.[7] A visão de Winckelmann e de Herder sobre o desenvolvimento da poesia

7. "A *História da arte da Antiguidade*, de Winckelmann, (1764), é a primeira história de arte que perfaz um esquema evolucionário [...] Tanto Schlegel, quanto Herder assumiram um princípio de continuidade que continha o adágio *natura non facit saltum*". WELLEK, René. *Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1963, p. 39.

grega também fora influenciada pelo mesmo paradigma. A obra literária, tal qual o organismo, deveria obedecer a leis naturais de nascimento, desenvolvimento, auge, declínio e desaparecimento.

Assim, a beleza na poesia grega teria sido fruto de um desenvolvimento natural e selvagem, sem a artificialidade da constituição literária moderna. Por isso, o estudioso afirma que entre os gregos a arte estava liberta da pressão, da necessidade e do domínio da razão. Na visão schlegeliana, a *Grécia* clássica era o lugar onde a beleza da poesia cresceu sem cuidado artístico e, ao mesmo tempo, selvagem, tornando-se puramente humana. Assim como Winckelmann o havia realizado no âmbito das artes plásticas, o crítico observava a poesia grega como um *locus* privilegiado. Para o pensador alemão, ela oferecia o melhor exemplo para a observação do movimento completo da origem da poesia europeia:

> "Já no primeiro estágio de sua formação, e ainda sob a tutela da natureza, a poesia grega abrangia o todo da natureza humana em completude uniforme, no mais feliz equilíbrio e sem direção parcial ou desvios exagerados. [...] A história da poesia grega é uma história natural universal da poesia; uma concepção perfeita e legisladora. Na Grécia, a beleza cresceu sem cuidados artificiais e, de certa forma, selvagem. Sob esse céu afortunado, a arte representada não foi uma habilidade aprendida, mas a natureza original. Sua formação não foi outra que o desenvolvimento mais livre da disposição mais propícia".[8]

8. SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*, p. 87.

Em sentido oposto ao que considerava a época química em que vivia, época da separação e do isolamento, a poesia grega representava um todo orgânico perfeito e acabado em si. Assim, o poeta moderno deveria tentar incorporar em sua arte, e não imitar, certos aspectos da poesia dos antigos: a procura pela exteriorização objetiva do subjetivo, a perfeição no estilo, a perfeita harmonia interna das partes de sua obra, a bela simetria, a regularidade, o humanismo liberal, a elegância perfeita, entre outros predicados da arte grega.[9] Antes de pensar em imitar os antigos, como queria Winckelmann, Schlegel exige do poeta que conheça a arte grega como um todo. Afirmando ser a poesia grega de tal forma um todo, que só pode ser conhecida em seu conjunto, o pensador procura essa predisposição ao objetivo, com a qual qualifica o âmago da poesia grega, sua mais alta destinação.

O estudioso conclamava os modernos a conhecer o todo da poesia grega, entender a relação de cada época, apreender o sentido de seu conjunto. Afirmando que os períodos da história da poesia poderiam ser classificados de acordo com esse embate entre o objetivo e o subjetivo, Friedrich divide a história da poesia (entenda-se literatura) ocidental em três períodos. Os gregos representariam o primeiro período, caracterizado pela exteriorização objetiva da singularidade humana, *id est,* pela universalização do individual. A época de Schlegel seria o segundo período, da ênfase no interessante e no subjetivo, enquanto ao futuro seria reservado o retorno da objetividade um dia alcançada pelos gregos. O pensador define os períodos da arte em sua relação com a antinomia entre o subjetivo e o objetivo. A Antiguidade clássica representa uma época não mais reproduzível no presente, porque teria sido única na história da literatura ocidental. Em sentido restrito, o pensador tentava superar a impossibilidade de convivência desses dois sistemas, o circular e o progressivo, conciliando-os através de uma espécie de ação recíproca [*Wechselwirkung*], entre a objetividade e a subjetividade, entre a natureza e a liberdade no cerne do fazer literário.

Assim, *Naturpoesie* e *Kunstpoesie* buscariam abrigo na mesma exteriorização humana futura, redimindo as épocas e o conflito entre elas. Como fica patente em *Sobre o estudo da poesia grega,* o sistema dialético e histórico que Schlegel opera traça uma trajetória interessante entre o presente, o passado e o futuro. Esse movimento original, como foi dito, foi entendido por alguns estudiosos como o resultado de uma filosofia da história com caráter eminentemente dialético.[10] Sem dúvida, o estudioso procurava transcender os paradigmas normativos de seu tempo, solucionando, ao mesmo tempo, o problema da crítica literária, e buscando uma saída para o terreno da filosofia da arte a partir dessa relação trifásica entre os períodos da história das ideias, ou da história da literatura ocidental. Apaziguado o conflito entre os antigos e os modernos, restava-lhe saber como harmonizar esses dois sistemas tão díspares em uma teoria da poesia moderna, ou seja, o sistema circular da Antiguidade, e o sistema progressivo da Modernidade. Aparentemente, ao postular que o que já havia passado não poderia mais se repetir exatamente por seu caráter único, o pensador lançou as bases para a harmonização desses dois sistemas em uma teoria da poesia romântica universal e progressiva, como concebida no primeiro romantismo alemão.

9. *Idem*, p. 93.

10. SZONDI, Peter. *Poésie et Poétique de L'Idealisme Allemand.* Paris: Gallimard, 1974, p. 96.

Em termos de crítica de literatura, no primeiro romantismo alemão esse tipo de atividade almeja aproximar-se da própria arte, tornando-se uma obra de arte em segunda potência. Por essa mesma razão, o caráter moldável, plástico do romance, essa espécie de "obra em progresso" torna imprescindível uma crítica literária não dogmática, que seja uma complementação da criação. Embora a noção de que a arte deve contribuir para a formação dos indivíduos pareça indicar ou evidenciar uma função para a mesma, o certo é que os românticos alemães se encontravam em meio ao turbilhão de acontecimentos que sucede a Revolução Francesa, muitos dos quais terríveis e assombrosos, e por essa razão eles postulavam o papel imprescindível da arte na criação de uma nova sensibilidade humana, para que o domínio do terror não predominasse. Mas o processo de formação teorizado pelos românticos também está relacionado à formação do gosto, e mesmo da sensibilidade das classes burguesas, perpassando praticamente todo o século XVIII.

A arte que se debruça sobre si mesma

> "As três grandes tendências de nossa era são a Doutrina das Ciências [de Fichte], *Wilhelm Meister* [de Goethe] e a Revolução Francesa".Friedrich Schlegel. *Fragmento 216.*

O *Fragmento 216* da revista *Athenäum* descreve alguns dos fenômenos culturais, sociais, políticos e filosóficos que, para Schlegel, seriam as principais tendências de seu tempo. Por "tendência", o crítico compreende aquilo que em uma obra, indivíduo, acontecimento ou época aponta para a essência, o resultado das forças

conflitantes, e muitas vezes contraditórias de determinado processo. Um exemplo disso é o caso do romance de Goethe, *"Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister"* (1796). Para Schlegel, mesmo que concebido inicialmente em outra direção, o romance inaugura a nova tendência na história da literatura do romance de formação do indivíduo em sociedade, o denominado romance de formação ou *Bildungsroman.* Outros teóricos já haviam apontado para essa inclinação do romance que é a representação dos acontecimentos da vida, como o crítico francês Louis de Jaucourt (1704-1779), que ainda em 1752 assinalava que o romance é um gênero especialmente dotado da capacidade de "inspirar o amor e os bons modos através das coisas simples e dos acontecimentos da vida".[11]

Em um de seus escritos mais famosos, o ensaio que escreveu sobre o *Wilhelm Meister* de Goethe, Schlegel considera esse romance uma obra-prima do espírito humano, tanto na representação da realidade do mundo burguês e do desenvolvimento do indivíduo, mas igualmente pela amarração interna da obra. Para o crítico, a obra era um todo orgânico perfeito, na qual as personagens comuns eram também parte integrante e essencial da narrativa como um todo. Esse aspecto harmônico na amarração das partes do romance, ou seja, "a organização estética do material" contribui para a verossimilhança.[12] Em sua visão, um dos aspectos mais importantes dessa obra de Go-

11. VOSSKAMP, Wilhelm. *Romantheorie in Deutschland*, p. 141.
12. Em *"A personagem de ficção"*, Antonio Candido aponta para a amarração interna de uma obra, assim como a representação de imagens, temas e visões de mundo mais amplas, como aquilo que transfere uma obra do âmbito do particular para o universal, exatamente como ocorre no romance de Goethe. Cf. CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 53-80.

ethe é a metarreflexão crítico-literária e filosófica, o fato de ser uma obra que se debruça sobre si mesma, como no caso do "pensar no pensar", no processo da autoconsciência descrito na filosofia transcendental de Fichte.

Um dos aspectos dessa denominada revolução estético-sentimental do primeiro romantismo alemão é justamente o surgimento de obras, em todos os gêneros e formas literárias e artísticas que refletem sobre o próprio processo criativo, e mesmo sobre a atuação do autor e do leitor. Nesse tipo de obra, os três polos fundamentais dos estudos de literatura – autor, mundo (mimesis) e leitor (ou audiência) – são elementos que dialogam no interior da narrativa. Caso típico de obra dramática que resvala essa teoria é o *Gato de Botas* (1797), de Ludwig Tieck, e na qual é possível encontrar uma espécie de metateatro, algo inusitado para sua época que inaugura o drama burguês.[13]

Embora a obra dos modernos seja caracterizada pelo primado do subjetivo, do reflexivo e do *interessante*, e encontre-se distante da representação objetiva dos antigos, através da "consciência de si mesma" da autoconsciência instaurada no tecido narrativo ou dramático (e a ironia romântica é um dos instrumentos para isso) ela pode encontrar a saída do paradoxo da subjetividade. Por essa razão, Schlegel afirma que a "sublime destinação da poesia moderna não é nada menos do que a meta mais elevada de toda poesia, o máximo que se possa exigir da arte, e o que ela deve aspirar".[14]

13. ABEL, Lionel. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 88.

14. SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018, p. 67.

Mas o que Schlegel tem em vista quando teoriza sobre essa forma literária que tem como característica central o fato de debruçar-se sobre si mesma? Principalmente a partir das publicações de Johann Wolfgang Goethe e de Jean Paul (Friedrich Richter), o romance torna-se uma forma problemática tanto no que concerne à ruptura promovida contra a tradição da poética clássica, quanto no fato de exercer a própria crítica e, além disso, na incrível mistura de todas as formas e gêneros literários. Nessas obras, a arte dobra-se sobre ela mesma, realizando um movimento semelhante ao da consciência do indivíduo na atividade da autoconsciência. Ao transformar-se em ação ou atividade infinita do pensamento, a arte moderna reverbera o que o que crítico denomina de "engenho fantástico", e que já reconhecera no *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, obra única em seu gênero.[15]

A formação estético-sentimental do indivíduo

Friedrich von Hardenberg, o Novalis, aponta em um de seus mais famosos fragmentos a necessidade de se contribuir para a formação estético-sentimental da humanidade. Para o autor de *Heinrich von Ofterdingen*, a geração do primeiro romantismo alemão encontrava-se diante da missão de contribuir para que outros indivíduos pudessem realizar o ideal da autoformação e aperfeiçoa-

15. "A obra-prima de sua segunda fase [de Cervantes] é a primeira parte do *Dom Quixote*, obra na qual predominam o engenho fantástico e uma abundância extravagante de invenções audaciosas". SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2020, p. 43

mento através da *Bildung*. Por essa razão, Novalis afirma: "Amigos, estamos numa missão. Para a formação da Terra fomos chamados".[16] Ao final do século XVIII, o primeiro romantismo alemão buscava realizar uma espécie de revolução estético-sentimental que pudesse aproximar, abarcar e abranger a poesia e a filosofia, as artes e as ciências.

Suas residências tornam-se palco de encontros inusitados e de vivências múltiplas e enriquecedoras, nas quais forjaram-se algumas das principais ideias ainda atuais na modernidade e no contemporâneo. Essa revolução deveria ir além da ruptura com o modo como se fazia e criticava a arte literária, pois é também uma revolução no relacionamento entre indivíduos. Como Schlegel deixa patente em diversas ocasiões, a obra moderna traz em seu bojo a própria crítica e mesmo a teoria, de modo que "talvez se deva criticá-la e não a criticar ao mesmo tempo".[17]

Um dos conceitos que talvez sintetize da forma mais apropriada o que os românticos entendiam por revolução estético-sentimental é a denominada *Bildung*. Essa palavra que reúne diversas ideias, como educação, formação, autoformação, conhecimento, cultura, aperfeiçoamento também aproxima as noções de formação nacional e literária e de autonomia do espírito crítico. Introduzido em língua alemã pelo filósofo e teólogo neoplatônico Eckart von Hochheim, conhecido como Meister Eckart (1260-1328), o conceito torna-se, séculos mais tarde, central na poética do romantismo alemão. Mas o que o monge dominicano tinha em mente quando inseriu em língua

16. HARDENBERG, Friedrich von. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 57.
17. SCHLEGEL, Friedrich. *Über Goethes Meister*. In: KA-II, p. 133.

alemã o conceito de *Bildung* era algo que se aproximava do adágio "à imagem e semelhança divina", ou seja, que a luz de Deus (como durante toda a vigência da filosofia escolástica) iluminava a razão humana. De acordo com esse pensamento de influência plotiniana de Meister Eckart, a alma humana cultivada (*gebildet*) era como a própria imagem de Deus.

Alguns séculos depois, filósofos e teólogos renascentistas, como Johann Amos Comenius (1592-1670) aproximam o conceito de *Bildung* da antiga noção latina de *eruditus*. Para a reflexão pedagógica humanista-cristã de Comenius a aproximação entre a *Bildung* e o conceito latino portava o significado de um "polimento da alma", um refinamento do espírito em sentido global. A *Bildung* como educação, formação, autoformação completa do indivíduo surge igualmente na famosa sentença latina que abre o livro *Pampaedia*,[18] de Comenius: *Omnes, Omnia, Omnino* (que todos sejam educados em todas as coisas), e que remonta, segundo o próprio autor, ao ideal de formação do homem da *paideia* grega.[19] As reflexões de Comenius sobre a formação ou educação universal do homem tem um sentido bem diverso daquele que seria apregoado no Iluminismo, pois apontam para um conhecimento que tem como intuito o aperfeiçoamento para as coisas eternas e divinas, remontando a uma espécie de formação humanista-cristã.

No contexto do Iluminismo, a noção de *Bildung* ainda mantém, de certo modo, a inspiração platônica ou

18. COMENIUS, Jan Amos. *Pampaedia* (Educação Universal). Tradução Joaquim Ferreira Gomes e Dora Incontri. São Paulo, SP: Editora Comenius, 2014.
19. GASPARIN, J. L. *Comênio ou da arte de ensinar tudo a todos*. Campinas: Papirus Editora, 1984, p. 99.

neoplatônica, principalmente na ideia de que o espírito humano é tocado por uma luz que o esclarece. Para Hans-Georg Gadamer, o conceito de formação no século XVIII ainda estava imbuído do sentimento religioso, em cujo âmbito a imagem da semelhança divina vigorava:

> "A ascensão da palavra formação (*Bildung*) desperta a antiga tradição mística, de acordo com a qual o homem traz em sua alma a imagem de Deus segundo a qual ele foi criado, e tem de desenvolvê-la em si mesmo. O equivalente latino para formação é *formatio* e corresponde noutros idiomas, por exemplo, no inglês (em Shaftesbury) a *form* e *formation*".[20]

Como Gadamer ainda esclarece, em alemão a palavra *Bildung* contém em si o termo *Bild*, o qual significa *imagem*, de modo que o conceito "fica recolhido por trás da misteriosa duplicidade, com a qual a palavra imagem (*Bild*) abrange ao mesmo tempo cópia (*Nachbild*) e modelo (*Vorbild*).[21] No século XVIII, a palavra *Bildung* tem igualmente o sentido de emancipação, liberdade, autonomia do espírito crítico, como definido na famosa sentença de Immanuel Kant em "O que é o Iluminismo?", demonstrando que o homem deve se servir de seu próprio entendimento para sair da minoridade intelectual pela qual ele mesmo era responsável.[22] A noção de liberdade do espírito que busca concretizar esse *sapere aude* kantiano é retomada no primeiro romantismo alemão como verda-

20. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 50.
21. *Idem, ibidem*.
22. KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1999, p. 20.

deira educação universal, em um sentido mais platônico ou plotiniano.

Em sua teoria da ironia romântica, Friedrich Schlegel menciona o aspecto espirituoso, engenhoso da *Bildung* enquanto forma de convivência e diálogo coletivo, o que significa a compreensão e interpretação da arte e da vida de forma harmônica e poética.[23] Os termos utilizados pelos românticos para demonstrar as atividades de criar, refletir estudar a arte e a filosofia em conjunto são *sinfilosofia* e *simpoesia*, termos que encarnam de um modo muito singular seu modo de convivência. As conversas e diálogos em grupo realizadas pela geração de Schlegel demonstram a aspiração pela *Bildung* através da formação poético-literária e filosófica de um grupo de jovens. Tal como a alegre brigada (*Brigata lieta*) que foge da peste para narrar as cem novelas, ensejando a narrativa-moldura do *Decamerão* (1353), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), a brigada romântica busca refúgio da "sociedade dos filisteus" na poesia e na filosofia.

O veredito negativo que Schlegel faz da arte moderna em seu ensaio *"Sobre o estudo da poesia grega"*, ou seja, o fato de que esse tipo de arte apresenta artisticamente (*darstellt*) todo tipo de confusão artística e certo desespero existencial acaba por transformar-se, mais tarde, em um de seus mais importantes traços, segundo o próprio crítico: a possibilidade de refletir e teorizar sobre si mesma, contribuindo para o aperfeiçoamento não apenas da representação literária, mas dos indivíduos. Inspirada pela filosofia de Fichte, principalmente no que concerne à tarefa do erudito em sociedade, a geração romântica de Schlegel, Dorothea, Caroline, Novalis, Tieck, Schleiermacher e August Wilhelm pretende concretizar (ainda que tenha

23. Cf. O capítulo sobre a Ironia romântica na presente obra.

isso tenha sido apenas um breve sonho utópico) o ideal de aperfeiçoamento infinito, pois, como ensinava Fichte, "a perfeição é a meta suprema e inacessível do homem, e o aperfeiçoamento infinito é sua vocação".[24]

A geração do primeiro romantismo alemão demonstra em vários de seus escritos que a formação estético-sentimental do indivíduo deve abarcar todas as artes e ciências, envolvendo a poesia e a filosofia, a doutrina da arte e a doutrina da vida, tornando mais poética a vida. Os jovens de Iena têm plena consciência de que essa revolução estética somente será possível em uma humanidade redimida, no sentido que mais tarde o pensará Walter Benjamin, e muitos de seus escritos portam as primeiras críticas à sociedade burguesa e seu ideal de formação instrumental do homem. Em romances como *Lucinde* (1799) ou *Heinrich von Ofterdingen* (1801), Schlegel e Novalis demonstram certo desconforto com o finalismo burguês. Schlegel chega mesmo a inserir em *Lucinde* um trecho denominado de "Idílio sobre o Ócio", no qual aponta para a importância do tempo livre na vida humana: "Ó, ócio, ócio! Tu és o ar vital da inocência e do entusiasmo, a ti respiram os bem-aventurados, e bem-aventurado é quem te possui e guarda, ó tu, joia sagrada. Único fragmento de semelhança divina que nos restou do paraíso".[25]

---

24. FICHTE, Johann Gottlieb. *A vocação do sábio*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 28.
25. SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2019, p. 47.

Ao invés dos românticos de Iena trabalharem de modo rígido com a ideia de fidelidade, submetida ao paradigma tradicional da representação, eles preferiam pensar a partir de conceitos como o de oscilar (*Schweben*), ironia, autorreflexão, desdobramento, dissimulação (*Verstellung*), alegoria e mesmo de tradução, como operadores para se conceber toda a cultura. Eles formularam uma noção de ser como *ex-istir*, constante processo de construção e desconstrução, saída e volta a si. A partir da autorreflexão, modelo de ser como encontro-desencontro com o Outro, Eu-Tu, eles entronizaram um conceito de ser como errância e devir essencialmente anti-fundamentalista (o contrário do que ocorrerá com o romantismo conservador que os sucedeu) e muito necessário de ser atualizado para nossa época. Convido os leitores a embarcar nessa nau um tanto agitada do pensamento dos Schlegel e turma sob o comando da pena afiada de Constantino Luz de Medeiros que em sete lições palmilha por alguns dos pontos altos desses pensadores indomáveis. Se o pensamento desses autores iluminou intelectuais como Thomas De Quincey, W. Benjamin, os surrealistas franceses, Eva Fiesel, M. Bakhtin, M. Blanchot, T. Todorov, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Paul de Man, Haroldo de Campos, entre tantos pensadores do século XX, nesta nossa época de profundo e necessário revisionismo contracolonial de nossos dogmas, cânones e paixões, mais do que nunca temos aqui muita semente (pólen, *Blüthenstaub*) para colher da seara primeiro romântica e fazer brotar. (*Márcio Seligmann-Silva*)

ISBN 978-85-7591-841-8
mercadodeletras.store